Musikalisches Conversation...

Hermann Mendel,
August Reissmann


SIGILL : COLL : HARVARD : CANTAB : NOV : ANGL : 1650 :
CHRISTO ECCLESIAE

Musikalisches
CONVERSATIONS-LEXICON.

Eine Encyklopädie

der

gesammten musikalischen Wissenschaften.

Für Gebildete aller Stände,

unter Mitwirkung

der

literarischen Commission des Berliner Tonkünstlervereins,

so wie

der Herren Musikdirector **Billert**, Concertmeister **F. David**, Custos **A. Dörffel**, Kapellmeister Prof. **Dorn**, **G. Engel**, Prof. **Flod. Geyer**, Director **F. A. Gevaërt**, **L. Hartmann**, Professor **E. Mach**, Prof. Dr. **E. Naumann**, Dr. **Oscar Paul**, **A. Reissmann**, Professor **E. F. Richter**, Professor **W. H. Riehl**, Musikdirector Dr. **W. Rust**, **O. Tiersch**, Director **L. Wandelt**, Dr. **H. Zopff** etc. etc.

bearbeitet und herausgegeben

von

Hermann Mendel.

Zweiter Band.

BERLIN,
Verlag von R. Oppenheim.
New-York, J. Schuberth & Co. 820 Broadway.
1872.

1878, Sept. 13.
Sumner fund.

Bieling, Franz Ignaz, in der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu Viel geboren, wurde 1710 Organist in Kempten und starb 1757. Von ihm: »6 Arien« (Augsburg, 1729), 6 Litaneien, 2 *Te deum* für vier Stimmen mit Instrumentalbegleitung (Augsburg, 1731), Compositionen, die ihn als erfahrenen und gewandten Tonsetzer bekunden. — Sein Sohn, Joseph B., im J. 1734 zu Kempten geboren, erlernte die Musik zuerst bei seinem Vater und vervollkommnete sich darin weiter während seines Studienaufenthalts in Salzburg, dort bei Leopold Mozart. Im J. 1755 übernahm er das Amt seines Vaters in Kempten und erhielt später den Titel eines Stiftskapellmeisters. Auch er hat sich als gediegener Kirchencomponist ausgezeichnet.

Bienaimé, Paul Emil, geboren den 6. Juli 1802 und gebildet auf dem Pariser Conservatorium, woselbst er 1828 Professor der Harmonielehre wurde. Weiterhin erhielt er auch das Amt eines Kapellmeisters an der Metropolitankirche zu Paris. Mitten in seinem Berufe verschied er plötzlich und unerwartet während einer Unterrichtsstunde am 11. Jan. 1869. Von ihm u. A.: »*Cinquante études d'harmonie pratique*« (Paris, 1844).

Biereige, Johann, hiess ein im J. 1620 zu Voilsberg, einem Dorfe bei Eisenach, angestellter sehr strebsamer Organist, von dessen Leben ausserdem nur noch bekannt ist, dass er 1622 zu Gross-Mühlhausen, einem Orte in derselben Gegend, Collaborator und Organist war. Von demselben sind eine achtstimmige Motette: »Wohl dem, der ein tugendsam Weib hat u. s. w.« (Erfurt, 1620) und »Musikalische Kirchen-Freude in 25 Stücken für 5, 6 und 8 Stimmen u. s. w.« (Erfurt, 1622) gedruckt erschienen. Ausserdem finden sich in dem Gothaer Cantional, 1646, noch einige seiner Choralcompositionen vor. -t.

Bierey, Gottlob Benedict, geboren den 25. Juli 1772 zu Dresden, erhielt von seinem Vater, der Musiklehrer war, den ersten Unterricht im Gesang, Oboe- und Violinspiel und weiterhin beim Cantor Weinlig, dem älteren, eine gründliche Ausbildung im Generalbass und in der Composition, sodass er schon 1788 die Musikdirectorstelle bei der Döbbelin'schen Wandergesellschaft übernehmen und sich praktisch tüchtig weiter fördern konnte. In gleicher Eigenschaft trat er 1794 beim Director Joseph Seconda ein, welcher abwechselnd in Dresden, Leipzig, Ballenstedt und Braunschweig spielte, und verweilte bei demselben bis zur Auflösung der Gesellschaft im Kriegsjahre 1806, in welcher Zeit er sich bereits durch zwei sehr beifällig aufgenommene Opern »Der Schlaftrunk« (1795) und »Rosette, das Schweizermädchen« (1806), Texte von Bretzner, einen Namen erworben hatte. Er ging hierauf nach Wien und componirte dort, im Auftrage des Hoftheaters, seine Oper »Wladimir, Fürst von Nowgorod« im Cherubini'schen Style, welche im November 1807 aufgeführt wurde und ihrem Componisten einen Ruf als Theater-Kapellmeister nach Breslau verschaffte. Hier wirkte er als fruchtbarer Tonsetzer in allen Gattungen der Musik, so wie als gewandter, gewissenhafter und kunsterfahrener Dirigent ausserordentlich anregend und fördernd. Er hob die in Verfall gerathenen Zustände des Theaters sowohl, wie des Orchesters, sodass beide Institute weithin Geltung und Bedeutung erlangten, und um auch das Conzertwesen der Stadt in die Höhe zu bringen, gründete er 1812 einen Gesangverein, der dem ihm vorgeschriebenen Zweck in den ersten Jahren vortrefflich diente, sodass ihn 1816 der Cantor Siegert übernahm und energisch weiter führte. Mit dem 1. Januar 1824 übernahm B. neben der Kapellmeisterstelle auch noch die gesammte Direction des Theaters, legte jedoch beide Aemter, nachdem er die mannigfaltigsten Kränkungen und Schmähungen von Seiten seiner Neider und Gegner unausgesetzt hatte erfahren müssen, im December 1828 ganz nieder. Seit-

dem lebte er der Hebung seiner stark geschwächten Gesundheit durch abwechselnden Aufenthalt in Leipzig, Weimar, Wiesbaden und Mainz, daneben unausgesetzt sehr empfänglich für Alles, was die Kunst betraf, und im Musikinteresse möglichst thätig. Noch einmal kehrte er in das ihm, trotz bitterer Erinnerungen, lieb gewordene Breslau zurück und starb daselbst am 5. Mai 1840. — B. war ein eben so kenntnissvoller, wie erfindungsreicher Tonsetzer, welcher die glücklichsten Gaben sowohl für das Leichte und Charakteristische, als auch für das Populäre und Eingängliche hatte. Die verhältnissmässig geringe Ausbreitung seiner zahlreichen Opern und Operetten ist auf die meist sehr mangelhaften Textbücher zurückzuführen, deren Inhalt das Publicum meist nicht zu fesseln vermochte. Ausser den oben genannten seien hier aufgeführt: »Der Gemsenjäger«, »Das unsichtbare Mädchen«, »Der Ueberfall«, »Elias Rips-Raps«, »Almazinde oder die Höhle Sesam«, »Das Blumenmädchen«, Text von Rochlitz (Klavierauszug bei Breitkopf und Härtel in Leipzig), »Clara, Herzogin von Britannien«, »Das Donauweibchen«, dritter Theil, »Der Zahltag«, »Die Pantoffeln«, »Pyramus und Thisbe«, »Die Liebe im Lager«, »Phaeton und Naide«, »Der Apfeldieb«, »*L'asile d'amore*«, »Der Mädchenmarkt«, »Liebesabentheuer«, »Jery und Bätely«, »Die böse Frau«, »Die Ehestandscandidaten«, »Der Zauberhain«, »Der betrogene Betrüger«, »Die offene Fehde«, endlich die Musik zu der Pantomime »Harlequin im Schutze der Zauberei« (auch in Berlin oft und sehr beifällig gegeben), zu dem Schauspiele »Das Alpenröslein« und Ouvertüre und Chöre zu Zacharias Werner's »Weihe der Kraft«. Ausserdem schrieb er Cantaten, von denen besonders die Ostercantate als bedeutend hervorzuheben ist, eine Motette, betitelt »Das Dasein Gottes« für Solostimmen und zwei Chöre (Leipzig, Breitkopf und Härtel), ein Gesangquintett mit Pianofortebegleitung und 13 Hefte Lieder und Gesänge. Auf dem instrumentalen Gebiete hat er sich durch mehrere Ouvertüren, Märsche und Gelegenheitscompositionen für Orchester, durch Quartette und Sextette und durch Sonaten und Variationen für Klavier hervorragend geltend gemacht. Ausserdem ist er auch Verfasser eines theoretischen Werkes über den Generalbass.

Biese, Wilhelm, Inhaber einer der grössten und bestrenommirten Pianofortefabriken Berlins, wurde am 20. April 1822 zu Rathenow an der Havel geboren. Aus unscheinbaren Anfängen hat er lediglich durch Thatkraft und Betriebsamkeit sein Etablissement nach und nach zu seinem gegenwärtigen Umfang und Bedeutung geführt. B. erlernte seine Kunst bei dem Instrumentemacher Schulz in Rathenow und suchte und fand seine weitere Ausbildung in den Ateliers der Firmen Günther in Magdeburg, Eck in Köln, Kisting und Stöcker in Berlin, so wie auf Geschäftsreisen nach Frankreich, England, Schweden und Norwegen. Im J. 1853 liess er sich in Berlin dauernd nieder und begann mit beschränkten Mitteln den Pianofortebau auf eigene Rechnung. Es muss als eine glückliche Idee bezeichnet werden, dass er eine Specialität dieser Kunst zu seiner Hauptbeschäftigung erhob, nämlich den Bau von Pianinos, einer Instrumentegattung, die damals noch sehr entwickelungsbedürftig und entwickelungsfähig war. B. hat durch bedeutende, glückliche Abweichungen vom Herkömmlichen und durch selbstgefundene oder adoptirte Verbesserungen wesentlich zur Neugestaltung und zum Aufschwung dieser Art des Klaviers beigetragen. Seine Verdienste sind vom In- und Ausland anerkannt. Er wurde zum königl. Commissionsrath ernannt, erhielt die Medaillen von mehreren Industrieausstellungen u. s. w. Der Geschäftsbetrieb ist ein sehr umfangreicher und der Export nach Russland, Schweden, Dänemark, der Schweiz, bis nach Californien, Valparaiso und Brasilien ein überaus starker, sodass gegenwärtig jährlich 500 bis 600 Instrumente angefertigt werden müssen und, um allen Anforderungen zu genügen, zu der bereits bestehenden Fabrik mit 140 Arbeitern eine zweite, gleich grosse gebaut wird, in der auch wieder anhaltender als bisher die Anfertigung von Flügeln betrieben werden soll. — Ein Sohn B.'s, Heinrich Ferdinand Wilhelm B., geboren den 4. Septbr. 1848, welcher zur Zeit in Stuttgart arbeitet, ist dazu bestimmt, dereinst die Firma weiter zu führen.

Biester, Johann Erich, geboren zu Lübeck am 17. Novbr. 1749 und im J. 1795 Doctor der Rechte und Staatssecretair zu Berlin, hat sich durch vielseitige literarische Thätigkeit hervorgethan: besonders hat B. durch die Herausgabe der

Berliner Monatsschrift, welche er seit 1791 allein redigirte, eine beachtenswerthe Stellung in der Literatur erworben. In dieser Monatsschrift im IX. Bande Nr. 7, S. 175 bis 186, findet sich ein Aufsatz: »Nachricht von der Rölling'schen Harmonica nebst einer Abbildung derselben«, durch welchen B. sich musikgeschichtlich verdient gemacht hat. B. starb 1816 als Bibliothekar an der königl. Bibliothek zu Berlin, die er zuerst dem allgemeinen Gebrauch geöffnet hatte.

Biferi, Francesco, in Frankreich allgemein Biffry geschrieben, war zu Neapel 1739 geboren und hatte sich bereits in seinem Vaterlande einen Namen als Operncomponist erworben, als er 1767 nach Paris kam und von den Italienern auch dort einige seiner Werke aufführen liess, die aber ziemlich spurlos vorübergingen. Damals gab er auch einen »*Traité de musique*« (Paris, 1770) heraus, der über Gesang, Begleitung, Composition und Fuge handelt. B. starb während der stürmischsten Zeit der französischen Revolution zu Paris, in Folge dessen das Datum seines Todes nicht mehr festzustellen ist.

Biffaro oder **Biffara** (ital. provinziell), s. Piffaro.

Biffi, Antonio, hiess ein seit 1701 zu Venedig als Kapellmeister an San Marco lebender hochgeschätzter Tonsetzer, Componist eines berühmten, 1704 zuerst aufgeführten Oratoriums »*Il figliuol prodigo*«, über dessen Wirken bisher Wenig sonst bekannt geworden ist. Das Meiste über denselben findet sich in Nemeitzen's »Nachlese besonderer Nachrichten von Italien« S. 49 (Leipzig, 1726). B. war ein Schüler des Legrenzi und starb im März 1736.

Biffi, Giuseppe, hiess einer der italienischen Contrapunktisten zu Ende des 16. Jahrhunderts, über dessen Lebensumstände nur die Titel seiner gedruckten Werke bisher einige Nachrichten gaben. B., im Mailändischen zu Cesena oder Cesano geboren, wurde als Musiker zuerst bekannter, als er Kapellmeister des Cardinals Andrea Battori geworden war; später weiss man noch von demselben, dass er als Hofcomponist des Herzogs von Württemberg figurirte. Von seinen Werken sind nach Picinelli »*l' Ateneo dei letterati milanesi*« S. 364 erhalten: »*Libro di madrigali da cantarsi a* 4 *voci*« (Brescia, 1582) und: »*Libro di madrigali da cantarsi a* 5 *voci*, *con* 2 *Soprani*« (Venedig, 1599). Nach *Draudii biblioth. class. S.* 1611 sind ferner bekannt: »*Cantiones* 6 *vocum*« (Nürnberg, 1596) und: »*Libro di madrigali da cantarsi a* 6 *voci*« (Nürnberg). Auf dem Titelblatte des letzten Werkes ist B. als württembergischer Hofcomponist, geboren zu Cesena, verzeichnet. Ferner kennt man noch ein Werk: »*Libro di madrigali da cantarsi a* 5 *voci*« (Mailand) von B.'s Composition, auf dessen Titelblatt derselbe als Kapellmeister des Cardinals Andrea Battori genannt wird, der zu Cesena geboren ist. 0.

Biffida, Giovanni, ein italienischer Tonsetzer aus Siena, welcher zu Ende des 16. Jahrhunderts lebte. Erhalten von seinen Werken sind noch: »*Canzonette a tre*« (Nürnberg, 1596).

Biffry, François, s. Bifferi, Francesco.

Bigaglia, Dom Diogenio, geboren Ende des 17. Jahrhunderts zu Venedig, war später Mönch in dem adligen Benedictinerkloster San Giorgio Maggiore ebenda und galt um's Jahr 1720 in Oberitalien als ein so in Allem, was Musik betraf, gelehrter Priester, dass selbst Meister der Kunst in zweifelhaften Fällen seinen Rath als entscheidende Bestimmung einholten. In seinem Kloster soll noch jetzt eine ansehnliche Sammlung seiner Compositionen, worunter besonders viele Cantaten, aufbewahrt werden. Bekannter geworden sind von B.'s Werken bisher jedoch nur: *Cantata* »*Siam soli Erminia etc.*« *a Soprano*, Mscpt; *Motetto:* »*In serena coeli scena etc.*« *a Alto solo, c.* 2 *V., Viola, Violonc. ed Organo*, Mscpt. in Breitkopf's Sammlung, und »*XII Sonate a Violino o Flauto solo e Continuo*«, gestochen zu Amsterdam. 0.

Bigatti, Carlo, geboren den 12. Febr. 1779 zu Mailand, war in der Tonsetzkunst ein Schüler des Padre Mattei und Zingarelli's. Im J. 1801 ging er nach Frankreich und nahm einen mehrjährigen Aufenthalt in Marseille, wo er eine komische Oper »*Il fanatico*« (1804) und eine grosse französische Oper »*Théodore et Jenny*« (1808) zur Aufführung brachte. Im J. 1809 wandte er sich in sein Vaterland zurück und schrieb für das Scala-Theater in Mailand und für andere italienische Bühnen

folgende Opern: »*L'amante prigionero*«, »*L'albergo magico*«, »*La scoperta inaspettata*« und »*Astuzie contra astuzie*«. B. wurde späterhin Kapellmeister an der Kirche Santa Maria in Mailand und starb als solcher hochbetagt im November 1854. Von anderen seiner Werke sind im Druck erschienen: Variationen für Pianoforte, Concertante für zwei Hörner mit Orchester und ein dreistimmiges »*O sacrum convivium*«.

Bigelli, Tomaso, ein italienischer Sänger, welcher von 1721 bis 1727 Tenorist der kaiserl. Hofkapelle in Wien war.

Bigoni, Antonio, ist der Name eines kaiserl. Bassisten und Hofkammermusicus, der zwischen 1720 und 1730 ebenfalls in der Hofkapelle zu Wien angestellt war.

Bigot, Marie, geborene Kiéné, eine ausgezeichnete Pianistin, wurde am 3. März 1786 zu Colmar im Elsass geboren und genoss eine fein wissenschaftliche und musikalische Erziehung. Als sie sich 1804 verheirathete, galt sie bereits für die beste Klavierspielerin der Provinz; ihr schönes Talent für sinniges und charaktervolles Spiel gewann aber erst das vollkommene künstlerische Gepräge, als ihr Gatte, dem sie folgte, als Bibliothekar des Grafen von Rasumowsky nach Wien berufen wurde und sie in der Kaiserstadt mit den Spitzen der Kunst in Berührung kam. Ihr geist- und seelenvoller Vortrag entzückte ebensowohl den leicht empfänglichen Haydn, wie den sonst schwer zugänglichen Beethoven. Namentlich spielte sie die Werke des Letzteren mit solchem Enthusiasmus, so eindringendem Verständnisse und so vollendeter Technik, dass ihr der Meister mit Vorliebe seine neuen Schöpfungen, so z. B. die *Sonata appassionata*, zuerst vorlegte. Ein eigenes Morgenconzert, nur der Ausführung Beethoven'scher Werke gewidmet, mit grossem Orchester gab sie im December 1808, wobei sie selbst eines der Klavierconzerte und die 32 Variationen in *C*-moll vortrug, während das Orchester die Ouvertüre zu »Coriolan« und eine Sinfonie ausführte. Die Kriegsereignisse des J. 1809 veranlassten die Familie B., nach Paris überzusiedeln, und auch dort wurde Marie bald der Mittelpunkt aller künstlerischen Kreise. Widrige Vermögensverhältnisse zwangen sie 1812, ihr musikalisches Talent auch pecuniär zu verwerthen und Unterricht zu ertheilen. Zu der grossen Schülerzahl, die ihr zuströmte, rechnet auch der junge Felix Mendelssohn während seines ersten Pariser Aufenthalts. Allein der zarte Körper der B. war den ungewohnten Anstrengungen einer anhaltenden Lehrthätigkeit nicht gewachsen. Ein Brustleiden kam bald bei ihr zum Ausbruch und sie erlag bereits am 16. Septbr. 1820 dieser Krankheit. Auch als Componistin hat sie sich versucht, wie einige im Druck erschienene Klavierstücke ihrer Feder bekunden.

Bihari, Johann, ungarischer Zigeuner und ausgezeichneter Violinspieler, geboren 1769 in Gross-Abony im Pressburger Comitat. B. spielte die ungarischen Nationallieder und Melodien mit unvergleichlichem Ausdruck und errichtete aus Zigeunern eine Musikkapelle, die in ihrer Art unerreicht da stand. Einige unter seinem Namen herausgegebene Stücke sind eigentlich Compositionen von Lavoty und Cèrmák, welcher Letztere, obgleich ein Böhme, mit B. bei der Aufführung ungarischer Nationallieder um den Vorrang stritt. B. starb im J. 1828 in Pesth. Seine Violine und sein Portrait befinden sich im Pesther Nationalmuseum. M-s.

Bihler, Franz, mit dem Mönchsnamen Gregorius, s. Bühler.

Bikolit (ind.) ist die Benennung einer unregelmässigen Zusammenstellung von Rhythmen, die in unserer Notation ungefähr durch die Werthzeichen 𝅗 ♩ ♩. auszudrücken wäre. 0.

Bilancojel oder **Villancoyel** ist der Name einer indischen Flöte, die wie eine Clarinette gehalten, durch eine blattartige Vorrichtung oder durch blosses Einhauchen tönend erregt wird, sieben Tonlöcher hat und fast nur in der Provinz Koïmbetur, die in der Regentschaft Madras liegt, sich im Gebrauch befindet. †

Bilaval heisst eine *Râginas* in der indischen Musik, die durch stets gleiche Weglassung einzelner Töne der Scala entsteht. †

Bilbergh oder **Billberg,** Johannes, geboren zu Marienstadt in Schweden, war in den Jahren 1679 bis 1689 Professor der Mathematik zu Upsala und wurde 1701 Doctor der Theologie und Bischof zu Strängnäs, als welcher er 1717 starb. Seine wissenschaftlichen Bemühungen, die er auch über die Musik auszubreiten suchte, haben

in einer gedruckten Dissertation: »*De orchestra, s. de saltationibus veterum*« (Upsala, 1685) ein Denkmal hinterlassen, das nicht ohne musikgeschichtlichen Werth ist. †

Bild, Vitus, auch wohl Imagius und Iconius genannt, war Ordensbruder und Presbyter des Benedictinerklösters St. Ulrich und Afra zu Regensburg. Sein Geburtsort ist Hochstedt in Pfalz-Neuburg an der Donau, woselbst er 1481 am St. Tibertiustage geboren wurde. Er starb den 14. August 1529. Dieser als Mathematiker, Dichter, Musiker und sprachgelehrter Theologe seiner Zeit bekannte Mönch hinterliess 37 verschiedene kleine Schriften (*Veith*, »*Biblioth. Augustana*« S. 28 bis 33), unter denen sich auch einige über Musik befinden. »*Musicae etiam arti sese egregie impendit*«, sagt Veith a. a. O. S. 19 und führt folgende drei Werke von ihm an: 1) »*Manualia nonnulla figurativae Musicae*« vom J. 1504 (verloren gegangen); 2) »*Musica quaedam*«, geschrieben auf Wunsch des *P.* Subprior Conrad aus Weinsberg und des *P.* Gregorius im Kloster Mölk, woselbst er sich 1511 ein Jahr lang aufhielt (ist nach Veith im *Vol. II* seiner im Regensburger Kloster befindlichen *Manuscripta*); 3) gedruckt ist nur das im J. 1507 geschriebene Werk: »*Stella Musicae Juvenibus artisque ejusdem Novellis, vera propter principia inde nanciscenda, edita* F. V. Bild« (*frater Vitus B.*). Am Ende: »*Completus feliciterque finitus est Liber hic ingeniosus per calcographos Erhardum Oeglin Feoriumque Nadler cives Augustenses*« 1508, 19. *diei Martii*«. Dann folgt ein *Distichon ad Lectorem*: »*Foelicem Lector finem nunc conspice Libri: Et superis gratus sis, memor atque mei*« (F. V. Bild). Im J. 1770 fand der Buchhändler Veith das Buch im Kloster St. Ulrich und Afra. (Vgl. Zapf, Buchdruckgesch. II, 39.) C. Schulze.

Bildstein, Hieronymus, Name eines Contrapunktisten der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, der nur durch sehr wenige im Druck erschienene Arbeiten noch bekannt ist. Nach *Draudii Bibl. class.* kennt man von B. nur: »*Orpheus Christianus, seu symphoniarum sacrarum prodromus*«, welches Werk fünf-, sechs- und achtstimmige Motetten enthalten und 1624 zu Augsburg gedruckt sein soll. †

Bilenius, Dr. Jacobus, war ein in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts lebender Musiker, der sich als Gegner des Glareanus besonders bemerkbar gemacht hat. Man weiss bis jetzt nur mit Bestimmtheit, dass er noch 1580 am Leben war. (*J. Th. Freigii praefat.* über *Beurbusii erotemata musicae.*)

Bilhon, Jean de, auch de Billon geschrieben, ein altfranzösischer Tonsetzer aus der Wende des 15. und 16. Jahrhunderts, der auch eine Zeit hindurch Sänger an der päpstlichen Kapelle war. Er gab mehrere Sammlungen von Messen, Magnificats, Motetten u. s. w. für vier bis sechs Stimmen während der Jahre 1534 bis 1544 zum Theil in Paris, zum Theil in Leyden heraus.

Bilhuber, Johann Christoph, ein Theologe, von dessen Lebensverhältnissen noch bekannt ist, dass er zu Tübingen studirte, daselbst 1725 Magister wurde, 1730 zu Winneden in Württemberg erst Diaconus und dann Stadtpfarrer wurde, ist der Herausgeber des »Evangelischen Liederschatzes oder glossirten grossen württemberg. Gesangbuches« (Tübingen, 1730 bis 1734, 3 Theile). (Vergl. Moser's »Lexikon der Gottesgelehrten«.)

Billard, Jean Paul, ein französischer Guitarrespieler, der zu Ende des 18. Jahrhunderts in Paris lebte und von dem im Druck erschienen sind: »*Duos pour 2 Violons, Opus 1*« (Paris, 1786), »*Prima e seconda Sonata di Chitarra con Violino*« (Paris, 1786).

Billert, Karl Friedrich August, wurde den 14. Septbr. 1821 zu Alt-Stettin in Pommern geboren und war der einzige Sohn eines Oekonomen. Da er schon früh Hang zu Wissenschaft und Kunst zeigte, so erhielt er zeitig Unterricht im Klavierspiel und im Malen, ersteren beim Musikdirector Montü, letzteren bei dem wohl renommirten Maler Most in Stettin; höhere Musikstudien begann er bei Karl Löwe. Dennoch ergriff er, durch Familienrücksichten bestimmt, die Schullaufbahn und erhielt bereits 1839 das Zeugniss der Reife, worauf er ein Jahr hindurch in der Büttner'schen Mädchenschule im Gesang und Zeichnen unterrichtete. Von seiner ursprünglichen Neigung getrieben, wandte er sich hierauf nach Berlin und besuchte dort das Orgelinstitut, die Malerakademie, die Universität und nach absolvirtem Vorcursus endlich

die Compositionsclasse der königl. Akademie der Künste, in der er 1847 für Composition der Oper »Ypsilanti« die höchste Auszeichnung, nämlich die silberne Medaille, gewann. Seit jener Zeit griff er thätig und fördernd in das Berliner Musikleben mit ein, indem er einen Gesangverein gründete und leitete, der sich durch seine zahlreichen Aufführungen bedeutsam bemerkbar machte, aber 1857 mit der Aufführung der Oratorien »Die letzten Dinge« von Spohr und »Die Zerstörung Jerusalems« von Hiller, zugleich mit B.'s Austritt, sein Dasein beschloss. B. lebte hierauf Privatstudien, namentlich musikalischer Forschung, deren Resultate in Bezug auf Archäologie und Instrumentekunde sich zum Theil auch in diesem Lexikon, dessen Mitarbeiter er ist, niedergelegt finden, so wie der Composition. Es erschienen von ihm mehr- und einstimmige Gesänge und Lieder geistlichen und weltlichen Charakters; grössere Werke seiner Feder, als Psalme, Ouvertüren, eine Sinfonie in *D*-dur, das Oratorium »Christi Geburt«, die Oper »Der Liebesring« und ein grosses *Te deum* für sechsstimmigen Chor, Orchester und Militairmusik zur Krönung König Wilhelm's I. sind durch theilweise Aufführung nur in Berlin bekannter geworden. Ausserdem sind einige Gelegenheitsarbeiten seiner Composition zu erwähnen, welche am königl. Hofe zur Aufführung gelangten und von denen ihm die »Cantate zur silbernen Hochzeit des Königs Wilhelm I.« (Berlin, Schlesinger) die grosse goldene Medaille für Wissenschaft und Kunst brachte. Auch der Verbesserung der Militairmusik und dem Instrumentebau hat B. seine vielseitige und gründliche Thätigkeit zugewendet. Immer zu zeitgemässem rationellen Denken und dem entsprechender Thätigkeit auf dem Musikgebiete anspornend, hat er, angeregt durch das Sängerfest in Dresden, u. A. auch eine kleine Schrift veröffentlicht, betitelt: »Ob Sängerhalle, ob Sängergrund?« (Berlin, 1865), worin er das nahe Ende derartiger Monstreaufführungen nicht prophezeit, sondern beweist.

Billet, Alexander Philipp, zu St. Petersburg von französischen Eltern am 14. März 1817 geboren, zog im J. 1833 nach Paris, wo er das Conservatorium besuchte, um sich im Violinspiel fertig auszubilden. Vorwiegende Neigung zum Pianoforte bestimmte ihn jedoch bald, sich dem letzteren Instrumente ausschliesslich zu widmen, und er trat desshalb in die Klavierclasse Zimmermann's. Ein Bruder B.'s studirte zu gleicher Zeit in demselben Institute das Violoncellspiel. Mit demselben liess sich B. 1836 in Genf nieder, wo beide Brüder Unterricht ertheilten und sich mit grossem Beifall öffentlich hören liessen. Im J. 1841 besuchte B. Italien, Deutschland und Russland und nahm seinen bleibenden Wohnsitz zuerst längere Jahre in London, endlich in Paris, wo er noch gegenwärtig als sehr geachteter Lehrer des Pianofortespiels lebt und wirkt. Auch als Componist für sein Instrument ist er aufgetreten und in allen Ländern, durch die ihn sein Leben geführt hat, sind Tonstücke von ihm, als Fantasien, Nocturnes, Capricen, Etüden u. s. w., meist im modernen Salonstyl gehalten, im Druck erschienen.

Billeter, A., Componist zahlreicher, aber wenig gehaltvoller vierstimmiger Liedertafelgesänge und Männerchöre, lebt in Stettin.

Billi, Lucio, ein musikalisch gebildeter italienischer Camaldulensermönch aus Ravenna, wo er um 1575 geboren ist. Von ihm: zwei Sammlungen achtstimmiger Messen und Motetten, so wie einige Sammlungen von Madrigalen und Canzonetten, welche im ersten und zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts im Druck erschienen sind.

Billington, Elisabeth, geborene Weichsel, eine hochberühmte Sängerin, wurde im J. 1769 zu London geboren und war die Tochter eines aus Freiberg in Sachsen gebürtigen, als Violinist umherreisenden deutschen Musicus, der auf die musikalische Bildung der Tochter eifrig bedacht war, wesshalb dieselbe bei Schröter Klavier- und, da sie frühzeitig eine aussergewöhnlich schöne und starke Sopranstimme zeigte, bei Joh. Christian Bach Gesangunterricht erhielt. Sehr bald schon trat sie öffentlich als Klavierspielerin, so wie auch mit eigenen Compositionen auf, und ihr unverkennbares Talent nicht minder, als ihre sich in eminenter Weise entwickelnden körperlichen Reize erregten das grösste Aufsehen. Ihr späterer Klavierlehrer, Thomas Billington, Mitglied des Orchesters vom Drurylane-Theater, wurde ihr begünstigter Liebhaber, vermählte sich heimlich mit ihr und entführte sie 1786 nach Dublin, wo

sie mit beispiellos glänzendem Erfolge als Bühnensängerin auftrat, sich aber zugleich einem ausschweifenden Leben ergab. Nachdem ihr der Vater Verzeihung gewährt, kehrte sie nach London zurück und wurde daselbst am Coventgarden-Theater mit dem damals unerhörten Gehalt von 1000 Pfd. Sterl. für die Saison angestellt. Selbst die berühmte Mara vermochte bei ihrer Anwesenheit in London trotz ihrer grossartigen Erfolge nicht, die B. aus der Gunst des Publicums zu verdrängen. Im J. 1790 ging die B. nach Paris, und echte Künstlerin, wie sie war, verschmähte sie es nicht, noch einmal Gesangstudien bei Sacchini zu machen, der auch 1794, als sie Neapel entzückte, seine Oper »Ines de Castro« für sie schrieb. Nach ihres redlichen aber schwachen Mannes Tode, welcher Verdacht gegen sie erregte, sang sie in Venedig und Rom mit grossartigem Erfolge, heirathete 1799 einen gewissen Florissent aus Lyon und erschien 1801 wieder in London, wo sie auf dem Gipfel stand und für jede Saison einen Gehalt von 25,000 Thalern bezog. In alle Geheimnisse der guten italienischen Gesangschule eingeweiht, verband sie mit der umfangreichsten und klangvollsten Stimme ein seltenes Darstellungstalent, Anmuth in jeder Bewegung und eine bezaubernde Körperschönheit. Nachdem sie abwechselnd in Coventgarden und Drurylane aufgetreten, zog sie sich 1809, angegriffener Gesundheit wegen, von der Bühne mit ungeheurem Vermögen zurück, folgte 1817 ihrem durch die Fremdenbill ausgewiesenen Gatten und starb zu St. Artive, einer unfern Venedig gelegenen, ihr zugehörigen Villa, am 25. August 1818. Sie war unstreitig eine der grössten Sängerinnen Englands und wurde, wie selten eine Künstlerin, vergöttert. Componirt hat sie einige Sonaten und andere Stücke für Pianoforte, so wie Lieder. Einen Theil ihres Lebens beschrieb sie selbst in ihren Memoiren, die 1798 erschienen.

Billington, Thomas, der erste Gatte der Vorigen, Musiklehrer in London und bis 1786 Orchestermitglied des Drurylane-Theaters, hat sich ausserdem durch einige Compositionen nicht unvortheilhaft bekannt gemacht, als: zweistimmige Canzonetten, Lieder und Gesänge für eine Singstimme, Sonaten für Pianoforte mit und ohne Begleitung u. s. w. Mit seiner berühmten Gattin auf Reisen, starb er plötzlich und unerwartet im Mai 1794 zu Neapel, der öffentlichen Meinung nach an ihm beigebrachtem Gift, ohne dass jedoch dieser zweifelhafte Fall je aufgeklärt worden ist.

Billroth, Johann Gustav Friedrich, geboren den 11. Febr. 1808 in Lübeck, gestorben 1836 als Professor der Philosophie in Halle, gab mit C. F. Becker eine Sammlung von Chorälen des 16. und 17. Jahrhunderts, den Melodien und Harmonien nach aus den Quellen, heraus: 46 Melodien (Leipzig, Tauchnitz). Es ist dies die erste von allen Sammlungen alter, sogenannter rhythmischer Choräle. Ausserdem war er Mitarbeiter an der musikalischen Zeitschrift »Cäcilia« und an der Berliner »Musikalischen Zeitung«.

Bils, Franz, geboren 1757 zu Lengfurt am Main und gestorben 1821 als Hofmusiker in Karlsruhe und als Hoforganist des Fürsten von Speier zu Bruchsal, war ein trefflicher Klavier- und Orgelspieler und hat sich zu seiner Zeit besonders durch die Leitung einer Musikanstalt hervorgethan, die mehrere tüchtige Zöglinge ausbildete. Am bekanntesten von den Schülern der Anstalt wurde seine eigene Tochter, Margarethe B., mit der er Wien und viele andere Städte Deutschlands besuchte, wo sie als Klavierspielerin sehr gefeiert wurde. Auch als Componist war B. thätig, doch nur *»VI Variations pour le Clavecin«* Op. 2 (Offenbach, André) sind gedruckt erschienen. †

Bilse, Benjamin, einer der am rühmlichsten bekannten und tüchtigsten deutschen Musikdirigenten der Gegenwart, wurde am 17. August 1816 zu Liegnitz geboren, und, für die praktische Seite der Musik bestimmt, kam er, sobald es sich thun liess, in die Lehre des Stadtmusicus seiner Vaterstadt, wo er fast alle gebräuchlichen Instrumente zu spielen, wenigstens zu behandeln erlernte; namentlich zeichnete er sich als Violinspieler bald hervorragend aus, bekundete aber ausserdem ein so feines und untrügliches Gehör und Tactgefühl, dass er schon damals als geborener Dirigent erschien und noch während seiner Lehrzeit aushülfeweise öfters den Tactstock in die Hand erhielt. Um sich weiter in der Musik zu vervollkommnen, ging B. nach Wien, wo ihn bald genug und fast unerwartet die Berufung zum Stadtmusicus

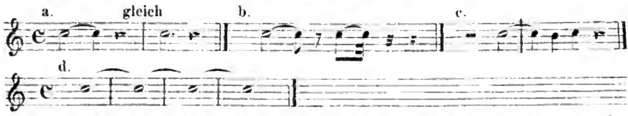
von Liegnitz traf. Am 1. Octbr 1842 trat er sein neues Amt an und hatte anfänglich mit mancher Noth und Entbehrung zu kämpfen, da er sein kärgliches Gehalt, das sich erst im Laufe der Jahre mit der steigenden Anerkennung seiner Tüchtigkeit aufbesserte, in edler Kunstbegeisterung mehr für die Interessen der Musik, als für sich selbst verbrauchte. Wie er seine kleine Kapelle zu einem im besten Sinne leistungsfähigen Körper heranzuerziehen wusste, indem er jedem Mitgliede als kenntnissreicher Lehrer gegenüber stand, so wusste er auch den Sinn der Einwohner für wahrhaft künstlerische Genüsse zu wecken und den Geschmack des Publicums zu veredeln. Der damalige Cantor an der Peter- und Paulkirche W. Tschirch, der später nach Gera ging, bot B. erfreut die Hand, und beide Männer, vereint, boten der kleinen Stadt Kunstgenüsse, um die dieselbe von einer Residenz beneidet werden konnte. Kein Wunder, dass sich B.'s Ruf in immer weitere Kreise verbreitete. Sein nimmer rastendes Streben hatte nach und nach in Liegnitz eine Musikkapelle geschaffen, wie sie grösser und geschulter mancher Monarch nicht besitzt, wie aber allerdings ein Stadtmusicus allein sie nicht erhalten kann. B. musste sich also entschliessen, mit den Seinigen Conzertreisen zu machen, die ihm überall die glänzendste Aufnahme, reichen Gewinn und wachsenden Ruhm brachten. Getreulich kehrte er jeden Herbst in die Heimath zurück und wirkte unverdrossen wieder in engeren Verhältnissen, so z. B. in der mangelhaften Oper der Provinzialbühne, der sein Orchester einen seltsam abstechenden Nimbus aufprägte. Seine Bemühungen und sein nicht zu erschütternder Kunsteifer fanden inzwischen auch von landesherrlicher Seite wohlverdiente Anerkennung und frische Anregung: B. erhielt vom König Friedrich Wilhelm IV. den Titel eines königl. Musikdirectors, so wie den rothen Adlerorden. Nach 23jähriger mehr als redlicher Amtsthätigkeit in Liegnitz trat endlich, dem freien Fluge des Genius dieses trefflichen Künstlers zum Heil, eine Katastrophe ein, die, allerdings von Neid und Kabale angezettelt, ihm volle Unabhängigkeit gab, wie er deren für sein hohes Streben dringend bedurfte. Man wollte ihn in seinen Conzertreisen behindern, und B. war gezwungen, seine Stellung aufzugeben. Er verstärkte sein Orchester, übte es unablässig für die höchsten Aufgaben ein und zog zur Zeit der Weltausstellung 1867 nach Paris, wo er, anfangs misstrauisch aufgenommen, bald Enthusiasmus zu erwecken wusste. Die fernere Reise glich einem Triumphzuge, den Rhein entlang, durch Deutschland nach Berlin, wo B. sein bleibendes Domicil nahm und die höchste Anerkennung und ununterbrochene Theilnahme und Aufmunterung fand. Auch von Berlin aus macht er mit seinem, nunmehr aus 70 Mann bestehenden Orchester grössere Ausflüge und ist gegenwärtig, für den Sommer 1870, mit ausserordentlich glänzendem Contracte, auf den Wunsch der kunstsinnigen Grossfürstin Helene von Russland in St. Petersburg engagirt. B.'s Ruf ist ein europäischer zu nennen, denn er hat sieben Mal Warschau und Polen, fast ganz Deutschland, Nordfrankreich, Belgien u. s. w. besucht; Amerika zu bereisen hat er bis jetzt trotz der verlockendsten Anerbietungen abgelehnt. B.'s Repertoir umfasst fast das ganze classische und romantische Instrumentalgebiet der Musik, und er bereichert es aufs Entgegenkommendste mit den Werken aufstrebender Talente. Er selbst ist gleichfalls mit Glück als Componist von Tänzen und Märschen aufgetreten, deren Styl er durch sinnige Combinationen erweitert hat. Mit seiner Directions- ist die Lehrthätigkeit untrennbar verbunden; er ist in beiden Fächern eben so streng, wie gewissenhaft und weiss eine musterhafte Disciplin unter den Seinigen aufrecht zu erhalten; nur junge, bildungsfähige und frische Kräfte dürfen in seinen Wirkungskreis treten, und mit ihnen ist er ein wahrhafter Herrscher auf dem Kunstgebiete. Von seinen ehemaligen Schülern bekleiden nicht weniger als vier Musikmeisterstellen im preussischen Heere. Als Mensch geniesst B. gleichfalls verdiente Hochachtung, da schlichter Biedersinn, Rechtschaffenheit und Aufrichtigkeit der Grundzug seines Wesens ist. Zu den fürstlichen Auszeichnungen ist neuerdings der preussische Kronenorden und der türkische Medschidje-Orden getreten. Zwei Söhne und Schüler B.'s werden ihrer Abstammung dereinst hoffentlich Ehre machen. — Von seinen Brüdern wirkt Ferdinand B. als erster Violoncellist in der berühmten Kapelle mit, während August B. als holländischer Musikmeister in Surinam thätig ist.

Binario (ital., wobei zu ergänzen: *Tempo*), eine zweizeitige Mensur.

Binchois, Gilles oder Egide, einer der ältesten niederländischen Contrapunktisten, dessen Geburtszeit wahrscheinlich noch in das 14. Jahrhundert fällt. Er stammte aus Binche, einem Orte im Hennegau, und war anfangs Soldat, trat in den geistlichen Stand und wurde um das J. 1425 als Sänger in der Kapelle Philipps des Grossmüthigen von Burgund angestellt, der ihm auch eine Präbende in Mons verlieh. Sein Todesjahr fällt wahrscheinlich in die Jahre 1452 oder 1464. B. war also Zeitgenosse eines Dufay und Dunstable und mit diesen Männern Lehrer verschiedener Meister des 15. Jahrhunderts, wie eines Busnois, Caron, Faugues, Ockenheim, Regis u. s. w. Von B.'s Tonwerken ist bis jetzt so viel wie Nichts bekannt. Tinctor theilte ein zweistimmiges Fragment mit und Kiesewetter eine dreistimmige Chanson: es ist gerade genug, um zu wissen, dass B. nicht ausschliesslich geistliche, sondern auch weltliche Musik componirt habe.

Bindella ist der Name eines in der Hauptstadt der venetianischen *Marca Trevigiana* geborenen geschickten Lautenisten, über den Garzoni Einiges in seinem Werke »*Piazza universale*« (*discorso* 43, S. 374) berichtet.

Bindebogen, auch Verbindungsbogen, ital. *ligatura*, ⁀ ‿, dient zur Verbindung zweier auf gleicher Höhe stehenden und unmittelbar auf einander folgenden Noten. Er zeigt an, dass die zweite Note nicht besonders angegeben, sondern ihr Werth dem der ersteren hinzugefügt werden soll. Häufig kann er durch einen Punkt hinter der ersten Note ersetzt werden (in welchem Falle die zweite Note fortfällt), wie bei a.; oft aber ist dies nicht möglich, weil die zweite Note entweder einen anderen als den durch einen Punkt ausdrückbaren Werth hat, b.; oder sich im anderen Tacte befindet, c. Oft werden auch eine ganze Anzahl von Bogen an einander gehängt, wenn ein Ton mehrere Tacte hindurch ausgehalten werden soll; die betreffende Note muss dann auch in jedem Tacte von Neuem geschrieben werden, d.



In Bezug auf das Beispiel c. ist zu bemerken, dass man in älteren Drucken statt der angegebenen Schreibart auch die mit einem Punkt antrifft, wobei dann dieselbe Stelle so aussieht:

Eben so findet man statt

in früheren Ausgaben auch

Der B. kann aber auch eben so zwei nebeneinander stehende Noten von verschiedener Tonhöhe verbinden, in welchem Falle der erste Ton (selbst wenn er nicht in der guten Zeit steht) die Betonung erhält, während der zweite kurz abgezogen wird, z. B.



In Betreff der im Sprachgebrauche auch sonst wohl Bindebogen genannten Bogen siehe diesen Artikel und den Artikel Schleifbogen. O. E.

Binden heisst im Allgemeinen die Töne in ihrer vorgeschriebenen Dauer lückenlos und ohne Zeitzwischenraum auf einander folgen lassen. Im Besonderen wird mit B. auf solchen Griffbrettinstrumenten, deren Saiten durch Reissen mit den Fingern oder mittelst eines Plektrons intonirt werden, auch jene Spielmanier bezeichnet, durch

welche auf einer Saite zwei oder mehr Töne so auf einander folgend hervorgebracht werden können, dass die bei einfacher Behandlung durch die Fingersetzung und den Anschlag zwischen ihnen entstehende kurze Pause vermieden wird. — Während nämlich die Töne der menschlichen Stimme, so wie jene der Blas- und Streichinstrumente bei andauerndem Luftstrome oder Bogenstriche und einfacher Behandlungsweise, *legato,* ohne Unterbrechung fliessend auf einander folgen, und eben so auf den Tasteninstrumenten und auf anderen in den Fällen, in welchen jeder Ton durch eine besondere Saite hervorgebracht wird, mehrere Töne innig an einander gereiht werden können, muss die Verschmelzung zweier oder mehrer, auf einer Saite durch Anreissen derselben (*pizzicato*) hervorgebrachten Töne künstlich bewerkstelligt werden. Das B. von Tonfolgen bildet daher auf der Guitarre, Laute, Zither u. s. w. eine besondere Spielweise, welche im Vergleiche zur gewöhnlichen, und in Verbindung mit derselben, charakteristisch und effectvoll wirkt. Am meisten ausgebildet und angewendet ist die Manier des B.s für die Behandlung der Griffbrettsaiten der Zither. Es wird auf denselben ein tieferer Ton mit einem höheren dadurch gebunden, dass die Saite während ihres Schwingens durch kräftiges, schlagähnliches Aufsetzen des betreffenden Fingers auf dieselbe an dem entsprechend höher liegenden Bunde plötzlich verkürzt wird, wodurch dieselbe, ohne nochmals angeschlagen werden zu müssen, fortklingend den höheren Ton angiebt. Um einen höheren mit einem tieferen Tone zu binden, wird der tiefere, von einem aufliegenden Finger vorbereitete Ton durch *Pizzicato*-Anschlag der Saite mit dem für den vorangehenden Ton aufgesetzten Finger erzeugt. In gleicher Weise können auch mehrere auf einander folgende Töne auf einer Saite gebunden werden. Bei dieser Art zu »binden« ist jedoch ein durch das Auffallen oder Losreissen des Fingers entstehendes Geräusch oft kaum zu vermeiden; eine sicherere und dabei edler klingende, dem *Legato* der Tasteninstrumente zu vergleichende Art von Bindung auf- oder abwärts sich bewegender Töne ist zu erreichen, wenn diese auf eben so vielen einzelnen Saiten hervorgebracht werden, wozu namentlich die zwei gleichstimmenden, neben einander liegenden Griffbrett-$\overline{a}$-Saiten der Zither höchst verwendbar und nothwendig sind; die zum B. erforderlichen Saiten müssen jedoch durch eine Anschlagsbewegung zum Tönen gebracht werden. — Die letztere Bindungsart zweier Töne ist durch Applicatur sowohl auf den Griffsaiten der Zither, als auch auf der Guitarre, dem Klaviere, der Orgel u. s. w. nur dann in kunstgemässer Weise möglich, wenn für die beiden Griffe oder Tasten zwei Finger angewendet werden und die Kraft des Niederdrückens von dem einen Finger auf den anderen so übergeht, dass der Finger des ersten Tones beim Erklingen des zweiten gehoben wird, beide Töne somit verschmolzen erscheinen, ohne zusammen, gleichzeitig, zu klingen. Freischwebende Saiten, wie sie die Harfe, das Klavier mit aufgehobener Dämpfung, die Zither in ihrem Basse besitzen, werden in ähnlicher Weise gebunden, tönen aber, wenn sie nicht in ihrem Schwingen regulirt werden können, nach dem Anschlage der zweiten, den gebundenen Ton angebenden Saite zusammen: dieser Uebelstand wird auf der Harfe und Zither durch Dämpfung des ersten Tones mit den Fingern möglichst vermieden, auf dem Klaviere ist derselbe durch die Erfindung des Kunstpedales von E. Zachariä ganz beseitigt. — Die Wichtigkeit des B.s für charakteristische, ausdrucksvolle Wiedergabe eines Motives oder einer Melodie durch den Vortrag macht eine sorgfältige Vorzeichnung desselben nothwendig und erfordert vom Spieler ein genaues Verständniss und Innehalten der Intentionen des Componisten. Ursprünglich dem Gesange entnommen, bei welchem zwei oder mehr Töne auf eine Textsylbe gebunden vorzutragen sind, wird das B. auf Instrumenten hauptsächlich in Verzierungen, wie z. B. beim Triller, Mordent, Doppelschlag, Vor- und Nachschlag und ähnlichen Stereotypen, angewendet; ferner bei Vorhalten, Arpeggien, so wie in raschen Passagen, welche dadurch leichter ausführbar werden, besonders aber auch mit contrastirender Wirkung bei bestimmten Klangeffecten. — Obgleich es Regel ist, Tonfolgen *legato*, d. h. gebunden, vorzutragen, wenn eine gegentheilige Bestimmung nicht vorhanden, so wird das B. doch in besonderen Fällen, — namentlich wenn es mittelst einer eigenthümlichen Spielweise hervorgebracht werden muss, — durch den sogenannten Bindungsbogen: ⁀ ‿

über oder unter den Noten eigens vorgeschrieben; für Streich- und Blasinstrumente bezeichnet dieser Bogen die Anzahl der Töne, welche mit einem Bogenstriche oder durch einen Luftstrom erzeugt werden sollen. — Zu vermeiden ist jenes unwillkürliche B., — besonders auf der Zither —, welches in Folge zu frühzeitigen Aufsetzens oder zu späten Hebens der Finger und überhaupt bei schlechter Applicatur entsteht. — Dynamisch gebunden erscheinen zwei Töne, wenn der erste stark, der zweite schwach in der verklingenden Stärke des nachhallenden ersten Tones angeschlagen wird; diese Bindungsart findet besonders bei Vorhalten, oder, in entgegengesetzter Folge des Stärkegrades, bei Synkopen häufige Anwendung. — Eingehendere Erklärung von Anwendung und Ausführung der Manier des B.s, welche auf einigen Instrumenten sehr mannigfaltige Modificationen zulässt, ist aus Lehrbüchern über dieselben zu ersehen. — Nicht zu verwechseln ist das B. mit dem ebenfalls durch einen Bogen ⁀ angedeuteten »Schleifen« (s. d.) oder *Portamento*. — Ueber anderweitige Bedeutungen von B. siehe unter »Bindung«. Max Albert.

Binder, Christian Siegmund, heisst der Vater einer Familie, von der sich mehrere Glieder um die Musik verdient gemacht haben. Er selbst, Schüler von Hebenstreit, hatte eine bedeutende Fertigkeit im Klavier- und Orgelspiel, so wie in der Tonsetzkunst (Sonaten, Trios, Conzerte) und starb als Hoforganist 1789 zu Dresden. — Sein ältester Sohn, August Siegmund B., 1761 zu Dresden geboren, wurde von seinem Vater schon sehr früh in allen musikalischen Dingen unterrichtet, erhielt 1783 die Organistenstelle zu Neustadt-Dresden, 1785 die Stellung eines Hoforganisten beim evangelischen Gottesdienste und wurde nach seines Vaters Tode, 1789, dessen Amtsnachfolger. Obgleich von B. viele musikalische Compositionen herrühren sollen, so ist doch keine bisher gedruckt worden. — Der jüngere Sohn Christian Siegmunds, nämlich Karl Wilhelm Ferdinand B., geboren 1764 zu Dresden, hat sich als Instrumentemacher von Weimar aus einen weit bekannten Namen gemacht. Einer 1797 seine Fabrikate näher beschreibenden Anzeige entnehmen wir, um über seine Bemühungen etwas Positives zu geben, Folgendes: 1) Harfen mit sieben Pedalen, welche von polirtem englischen Stahl ein kostbares, dauerhaftes Federwerk haben, und wo die Züge in die Stange hineingehen, kosten 18 Louisd'or; 2) Dergleichen mit Malerei und Bildhauerarbeit 21 Ld'or; 3) Dergleichen mit feiner Vergoldung, Malerei, Bildhauerei und Lackirung 25 Ld'or, 4) Eine neue Art Harfe, *Mécanique à jour,* mit sieben Pedalen, wodurch jeder Halbton vermittelst zweier Hämmer bewirkt wird, indem einer vor-, der andere rückwärts geht, und die Saite, welche dazwischen liegt, ohne dadurch bewegt zu werden, den reinsten halben Ton giebt, mit obigen Verzierungen unter Numero 3: 60 Ld'or; 5) Eine neu erfundene Verstärkungsharfe mit neun Pedalen, wo man vermittelst des achten die Töne verstärken, verlängern und eine bebende Bewegung hervorbringen kann, und das neunte Pedal mit einer Sordine ist. Mit den unter 3 angeführten Verzierungen versehen kostet diese Harfe 85 Ld'or. 0.

Binder, Johann Georg, ein in Wien lebender Musiker, hat 1802 Variationen für Klavier im industriellen Comptoir zu Wien herausgegeben. Ob derselbe mit der obigen, eben so genannten Familie verwandt war, ist nicht bekannt.

Binder, Joseph Sebastian, ausgezeichneter Tenorist, geboren im J. 1792 in Prag, machte seine Gesangstudien in Wien, wo er sich die italienischen Sänger zum Muster wählte. Er war in Wien, Prag und Dresden engagirt und erfreute sich überall des ungetheilten Beifalls. Er starb den 15. Juni 1845 in Pesth. Auch seine Gattin hatte als Opernsängerin einen bedeutenden Namen. M-s.

Binder, Karl, geboren den 29. Novbr. 1816 in Wien, ein geschickter und gewandter Componist im leichteren dramatischen Musikstyle, war anfangs Musikdirector in seiner Vaterstadt und wurde 1839 Kapellmeister am Josephstädter Theater. In gleicher Eigenschaft kam er nach Hamburg, wandte sich aber in sein Vaterland zurück, in welchem seine frohen, gemüthlichen Weisen den meisten Anklang fanden, und wurde Kapellmeister am Theater in Pressburg. Schliesslich in Wien wieder angestellt, wo er auch als Gesanglehrer wirkte, starb er daselbst am 5. Nov. 1860, kurz vor seinem 44. Geburtstage. Die Künstlergesellschaft der grünen Insel

hat ihm auf dem evangelischen Friedhofe einen schönen Leichenstein gesetzt, der die bezeichnenden Verse trägt: »Im Käfig, da trillert auf luftiger Stelle — Ein Vogel gar schöne Melodei; — Den Käfig zertrümmert ein rauher Geselle, — Der Sänger verstummt, — Doch ist er frei!« B. ist der Componist vieler Melodramen, Operetten, Liederspiele und gelungener Parodien; ausser einigen Gesängen und Liedern ist aber nur Weniges von ihm in den Druck gekommen. — Sein Sohn, gleichfalls Karl B. geheissen, ein talentvoller Musiker, starb leider jung, 27 Jahre alt, am 20. Mai 1870 zu St. Veit bei Wien an einem Brustübel.

Bindung, Ligatur (ital.: *ligatura*), s. zunächst Bindebogen. Im Sprachgebrauch verwechselt man aber auch sehr häufig binden und Bindebogen mit schleifen und Schleifbogen, daher auch diese Artikel, wie der Artikel Bewegung nachzulesen sind. In der Harmonielehre bezeichnet man mit B. eine Dissonanz, die in dem unmittelbar vorhergehenden Accorde als Consonanz erklang und solchergestalt präparirt (vorbereitet) erscheint. In lediglich zum Studium des reinen Satzes dienenden Generalbassübungen pflegt man derartige Dissonanzen an die vorhergehende Consonanz durch einen Bogen, der Uebersichtlichkeit wegen, zu binden, selbst wenn bei etwaiger Ausführung an ein wirkliches Liegenlassen des betreffenden Tones nicht gedacht wurde. Dem früheren Generalbassspieler wurde unter gewissen Umständen (bei lang' ausgehaltenen Tönen u. s. w.) das Wiederanschlagen solcher vorgeschriebener B.en, wenn er auf einem Klaviere begleitete, sogar zur Pflicht gemacht, da die Begleitung sonst zu Zeiten sehr leer geklungen hätte. Auf die Orgel wurde diese Regel natürlich nicht angewendet. — Die Bezeichnung B. findet sich ferner direct für Synkope (s. diesen Art. und Bewegung), und wurde namentlich früher auch für eine Folge von Gesangstönen gebraucht, die der Reihe nach auf eine Textsylbe gesungen wurden, weil ein natürlicher Vortrag einer solchen Tonreihe nothwendig gebunden, *legato,* ausgeführt werden musste (s. binden). O. E.

Bing, Jacob, war blind geboren und zwar zu Eschenbach im Königreich Württemberg am 16. Juli 1821. Er kam in das Blindeninstitut zu Freiburg im Breisgau und wurde daselbst auch musikalisch unterrichtet, sodass er, durch grosses Talent schnell gefördert, in seinem zwölften Jahre bereits componirte und ziemlich fertig Klavier, Orgel und Violine spielte. Diese technischen Fertigkeiten bildete er bis zur Virtuosität aus, starb aber schon am 17. April 1841 zu Freiburg. Er hinterliess Streichquartette und Trios, eine Messe, eine Ouvertüre, Klavierstücke, ein- und mehrstimmige Gesänge u. s. w. Von den letzteren Werken ist Einiges im Druck erschienen und bekundet sein musikalisches Talent.

Bingeln, Wilhelm, ein um 1782 zu Nidda im Darmstädtischen ansässiger Violinsaiten-Fabrikant, der sich dadurch einen weit verbreiteten Namen machte, dass er seine Erzeugnisse den römischen an Güte gleichzustellen wusste. (Vgl. Magazin des Buch- und Kunsthandels, Jahrg. 1782, S. 719.)

Bingham war der Name eines weit gerühmten Flötisten zu Amsterdam, der ungefähr um das J. 1728 starb. Von demselben haben sich zwei gedruckte Compositionen erhalten: Vier Bücher Musikstücke für zwei Flöten und Arien für eine Flöte mit Generalbassbegleitung; beide Arbeiten sind ungefähr im J. 1710 bei Roger in Amsterdam erschienen. 0.

Bingham, Joseph, hiess ein Engländer, der zu Wakefield im September des J. 1668 geboren war, 1690 in Oxford zum Magister ernannt wurde, bald darauf eine Pfarrstelle zu Headburn-Worthy erhielt, und 1712 in Folge seiner vielen veröffentlichten gelehrten Arbeiten mit dem einträglichen Pfarramte zu Havant bei Portsmouth betraut wurde, wo ihn der Tod am 17. August 1723 ereilte. Sein bedeutendstes Werk: »*Origines ecclesiasticae, or the Antiquities of the Christian Church*« (London, 1708 bis 1722, 10 Bände) erlebte verschiedene Ausgaben und Uebersetzungen, und enthält auch Manches über Musik; besonders sind in letzterer Beziehung folgende Stellen hervorzuheben: *Lib. III, cap.* 7 »*De psalmistis seu cantoribus*« und *Lib. IV, cap.* 1 »*De Christianorum musica ecclesiastica*«. †

Bingley, William, ein zu Ende des vorigen Jahrhunderts lebender englischer Geistlicher, ist der Verfasser eines Werkes, das im zweiten Theile S. 290 vorzügliche

Berichte und Ueberbleibsel der keltischen Musik enthält, wie dieselben sich dem Verfasser aus Erzählungen und noch im Leben der Walliser sich vorfindenden Gesängen ergeben hatten. Das Werk führt den Titel: »*A Tour round North Wales, performed during the Summer of* 1798; *containing not only the description and local history of the Country, but also a Sketch of the history of the Welsh Bards etc. By the Rev. W. Bingley. Illustrated with views in aqua tinta by Alken. In two Volumes. Vol. I,* 1800«. — Mehr über dies Werk berichtet die »Jenaer Literarische Zeitung« des Jahres 1801 in ihrer Nr. 170. 2.

Bini, Pasqualino, geboren um 1720 zu Pesaro, einer der begabtesten und berühmtesten Schüler Tartini's, der in seinem fünfzehnten Jahre demselben als solcher durch den Cardinal Olivieri empfohlen wurde, wusste sich in drei bis vier Jahren durch gesittetes Betragen, wie den regsten Fleiss seines Lehrers vollste Liebe wie Meisterschaft in solchem Maasse zu eigen zu machen, dass damals Wunderdinge von demselben berichtet wurden. Seine Technik soll B. in dieser kurzen Lehrzeit so bedeutend ausgebildet haben, dass er nach derselben die schwierigsten Stücke seines Meisters vorzutragen vermochte, und zwar mit grösserer Kraft als dieser selbst. Nach der Vollendung seiner Studienzeit nahm sein Gönner Olivieri B. zu sich nach Rom. Aus diesen Zeiten erzählt man von B., dass sein Vortrag in dieser Weltstadt alle Kunstkenner in Erstaunen gesetzt habe; ja, Mantanari, damals der grösste Violinvirtuose in Rom, soll, als er B. gehört habe, vor Gram, dass er von demselben übertroffen, gestorben sein. Als Tartini bald darauf seine Vortragsweise veränderte, begab sich B. noch einmal nach Padua, um sich während eines einjährigen Aufenthaltes daselbst dessen neue Spielweise ganz zu eigen zu machen, und ging dann nach Rom zurück. Wie sehr Tartini selbst die Kunst seines Schülers hochschätzte, beweist ein Empfehlungsschreiben, das er einem Engländer Mr. Wiseman übergab, durch welches derselbe sich bei B. einführen sollte: »Ich empfehle Sie einem meiner Schüler, welcher besser spielt, als ich selbst, und ich bin stolz darauf, dass er ein Engel in seinen Sitten und seiner Religion ist«. Im J. 1750 kam B. nach Deutschland, wo er 1758 als herzogl. württembergischer Conzertmeister zu Stuttgart eine feste Anstellung erhielt, welche er bis zu seinem 1768 erfolgten Tode inne hatte. (Vgl. »*Burney Hist. of the Mus.*«, *V. III*, S. 562.)

Bionchardi, Francesco, so geschrieben vom Pastor Heerwagen, ist kein Anderer als Bianciardi (s. d.).

Biondini, Luigi, ein vortrefflicher Bassist, welcher aus Toscana gebürtig war und im J. 1821 zur Bühne ging. Er sang auf allen Theatern Norditaliens mit ganz bedeutendem Erfolge und hatte ein umfangreiches Repertoir. Im J. 1841 zog er sich von der Bühne ins Privatleben zurück.

Bioni, Antonio, geboren zu Venedig 1698, ein fruchtbarer und beliebter italienischer Operncomponist und Schüler des Giovanni Porta. Im J. 1726 befand er sich als Kapellmeister bei einer in Breslau stationirten Operngesellschaft, für die er während seines neunjährigen Aufenthaltes bei derselben nicht weniger als 21 Opern componirte, von denen »*Endimione*« den grössten Erfolg hatte. Im J. 1730 trat er selbst an die Spitze des Unternehmens, konnte dasselbe aber nur bis 1733 halten, worauf er, nach Auflösung der Gesellschaft, selbst vom Schauplatz verschwindet. Im J. 1738 tauchte er noch einmal auf ganz kurze Zeit wieder auf, ohne dass man jedoch weitere Nachrichten über ihn erlangen konnte. Wahrscheinlich ist er in sein Vaterland zurückgekehrt und dort gestorben. Von seinen Compositionen wird noch eine Serenade als vortrefflich gerühmt, die er zur Feier der Anwesenheit des Kurfürsten von Mainz in Breslau 1731 componirt und aufgeführt und die ihm den Titel eines kurfürstl. Mainz'schen Kammercompositeurs eingetragen hatte.

Biordi, Giovanni, ein aus dem Römischen gebürtiger berühmter Musiker, von dem man nur weiss, dass er 1717 Sänger an der päpstlichen Kapelle und ein Meister der Composition im Palestrina'schen Style war. In einer am 8. Januar 1721 veranstalteten Concurrenz, die um die würdigste Besetzung der Kapellmeisterstelle an der Kirche *St. Giacomo degli Spagnuoli* ausgeschrieben war, bei der man als Aufgabe eine achtstimmige Fuge nach einem Thema aus dem Gregorianischen Choralbuche stellte,

und unter den sich Bewerbenden Porpora, Chiti, Califfi, Rolli, Monza und andere in damaliger Zeit sehr hervorragende Tonsetzer ausser ihm sich befanden, wurde B. von den über die Concurrenzarbeiten entscheidenden Meistern: Baliani in Mailand, Marcello in Venedig, Lazzari und Perti zu Bologna als der Vorzüglichste auserkoren. Am 7. Mai 1722 trat er in Folge dieses Entscheides dies Amt an. Eine Abschrift der B.'schen Prüfungsfuge besitzt noch die Bibliothek des Hauses *Corsini alla Lungara* zu Rom, in der sich auch noch Notizen über B.'s Leben vorfinden sollen. Andere Compositionen dieses Meisters, von denen sich selbst noch einige im Gebrauch der päpstlichen Kapelle befinden sollen, bewahren im Manuscript verschiedene Kirchenarchive Roms auf. Näheres über B. findet man noch in Baini's Werk: »*Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina etc.*« Rom, 1828. †

Biot, Jean Baptiste, geboren 1774 zu Paris, war daselbst Professor der Physik am *Collège de France*, Mitglied der Akademie der Wissenschaften u. s. w. Von ihm: »*Précis élémentaire de physique expérimentale*«, (Paris, 1820) in dessen erstem Bande Resultate der Forschung im Gebiete der Akustik niedergelegt sind. In den »*Mémoires de la société d'Arcqueil*« befinden sich aus B.'s Feder Untersuchungen über die Geschwindigkeit des Tones.

Birchensha, John, ein Irländer von Geburt, der vor und in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu Dublin lebte und durch die Revolution daselbst 1641 sich gezwungen fühlte, seinen Wohnsitz in London zu nehmen, wo er während mehrerer Jahre Unterricht in der Musik, besonders der Viola, ertheilte. Seine Methode soll nach Dr. Burney's Meinung nur Charlatanerie gewesen sein, da sie mehr auf eigene Bereicherung durch die Leichtgläubigkeit der Musikliebhaber speculirte, als auf wirkliche Gediegenheit gerichtet war. So verhiess B. z. B. in zwei Monaten die besten zweistimmigen Arien, in einem Vierteljahr dreistimmige und in vier Monaten vierstimmige Motetten setzen zu lehren. Seine hinterlassenen Werke sind: »*Syntagma Musicae;. treating of Music philosophically, mathematically and practically*«, Manuscript; »*Rules and Directions for composing in Parts*«, ein kleines Werk ohne Druckortsangabe; »*Templum Musicum, or the Musical Synopsis of Johannes Henricus Alstedius*«, London, 1664; und »*Thomas Salmons Essay to the advancement of Music*«, London, 1672. Mehr über B. berichten Dr. Burney in seiner »*Hist. of Mus.*«, *Vol. III*, S. 472 und Hawkins »*Hist. of Mus.*«, *Vol. IV*, S. 449. †

Birckenstock, Johann Adam, der Sohn eines Baumeisters gleichen Namens, behauptete im Anfange des 18. Jahrhunderts als Violinist einen weit verbreiteten Ruf. Geboren am 19. Febr. 1687 zu Alsfeld an der Schwalm, erhielt er, da sein Vater 1700 nach Kassel berufen wurde, dort von Ruggiero Fedeli fünf Jahre lang auf Befehl des Landgrafen Unterricht in der Musik. Nach dieser Zeit schickte ihn sein Gönner auf ein Jahr nach Berlin, um sich bei Volumier weiter zu bilden; sodann auf ein Jahr nach Bayreuth zu Fiorelli, und endlich 1709 auf anderthalb Jahre nach Paris zu de Val. Nach dieser sorgfältigen musikalischen Ausbildung kehrte B. nach Kassel zurück, wo er zuerst als Hofmusicus, dann 1721 als erster Violinist und am Weihnachtstage 1725 als Kapellmeister eine feste Anstellung erhielt. Die letzterwähnte Stellung verwaltete er, trotz vieler anderweitiger vortheilhafter Anerbietungen, bis zum Tode seines Gönners, 1730. Dann erst folgte er einem Rufe nach Eisenach, wo er als herzoglicher Kapellmeister bis zu seinem am 26. Februar 1733 erfolgten Lebensende wirkte. Von den Compositionen B.'s, deren er nur wenige geschaffen haben soll, sind: *XII Sonate a Violino solo e Continuo*, 1722; *XII* dergleichen, 1730 und *XII Concerti a 4 Violini obligati, A., Vc. e B. contin.*, 1730, sämmtlich bei Cena in Amsterdam herausgekommen. Alle offenbaren nicht nur eine volle technische Beherrschung seines Hauptinstrumentes, sondern auch ein gründliches Wissen in der Tonsetzkunst für dasselbe, wie für die anderen Instrumente.

Bird, William, der Sohn eines als gewandter Orgelspieler gerühmten Mitgliedes der Kapelle des Königs Eduard VI. von England, Thomas B., welcher 1561 starb, soll in der Zeit zwischen 1543 bis 1546 geboren sein. Schon als Knabe Chorschüler in derselben Kapelle, erhielt er von dem berühmten Director derselben, Tallis, den ersten Unterricht in der Musik, und zeichnete sich sehr früh sowohl im

Orgelspiel, als auch in der Composition aus. In letzterwähnter Kunst, deren höchste Stufe damals in der canonischen Art der Verflechtung der verschiedenen Stimmen, und zwar in möglichster Vielstimmigkeit derselben, bestand, hat B. durch die Zahl wie die Art seiner Tonsätze nicht allein die allgemeine Bewunderung Englands auf sich gelenkt, sondern selbst seinen Ruf bis auf den Continent hin verbreitet. Eine fast zahllose Menge canonischer u. dgl. Compositionen zu lateinischen Texten für 4 bis 8 Stimmen, einige sogar für noch mehr, von denen noch sehr viele, gedruckte wie ungedruckte, sich erhalten haben, lässt uns auch jetzt noch über seine Tonschöpfungen eine klare Anschauung gewinnen. Das Streben, sogenannte canonische Arbeiten in solcher Ausbreitung in seinen musikalischen Schöpfungen zu geben, wie sie mit dem Ohre in so ausgedehnter Weise nicht zu fassen möglich ist, musste Compositionen ihre Entstehung verleihen, die mehr theoretischen Betrachtungen über die auf dem Papiere sich klar zeigenden Toncombinationen zum Stoffe dienen konnten, als dass sie Erbauung bereiteten, wesshalb man solche Kunstproducte jetzt mit Recht wohl nur als sogenannte Augenmusik bezeichnet. Weil B. stets lateinische Texte zu seinen Compositionen wählte, so vermuthen einige Geschichtschreiber, er habe in der Zeit der puritanischen Bewegung den Verdacht auf sich gelenkt, ein eifriger Katholik zu sein, und sei desshalb aus seinem Amte gekommen; als er jedoch die Ueberzeugung von sich zu verbreiten wusste, den Religionseifer der Zeit zu theilen, vertraute man ihm 1563 die Organistenstelle der Kathedrale zu Lincoln an. Nach Robert Parson's Tode, 1569, erhielt er dessen Amt in der Kapelle der Königin Elisabeth, und bald darauf wurde er zum Stellvertreter seines Lehrers ernannt, wie das Titelblatt seiner *Cantiones sacrae* (1575) beweist, welche Stellung er wahrscheinlich 1585 nach Tallis' Tode allein verwaltete. Da keine späteren Nachrichten über B.'s öffentliche Thätigkeit bekannt geworden sind, so scheint es, als ob er sich während seiner letzten Lebensjahre vorzüglich nur mit der musikalischen Composition und der Heranbildung von Schülern beschäftigt habe, da er doch erst in einem hohen Alter am 4. Juli 1623 starb. Unter seinen Schülern ist Morley, als Schriftsteller und Tonsetzer gleich berühmt, der bekannteste. — Das vollständigste Verzeichniss seiner gedruckten und ungedruckten Werke findet sich in Burney's: »*A general History of Music*« (London, 1776) und in Hawkins': »*The general History etc.*« (London, 1777). 0.

Bird ist der Name eines engl. Componisten, von dem 1796 zu London eine Oper: »*Abroad and at home*« betitelt zur Aufführung kam, die beifällig aufgenommen wurde. †

Birk, ein Klaviercomponist, der wahrscheinlich zu Ende des vorigen und im Anfange dieses Jahrhunderts in Wien lebte; von demselben wird nur ein Werk: »*Concerto per il Cembalo in F, con 2 Viol., Viola obl. e Basso*« in Traeg's Katalog, Wien, 1799, aufgeführt. 0.

Birkler, Georg Wilhelm, geboren den 23. Mai 1820 zu Buchau am Federnsee in Oberschwaben, wurde von seinem Vater, einem Schullehrer, im Gesang und auf Klavier und Orgel schon frühzeitig unterrichtet, sodass er später als Schüler des Convicts in Ehingen zugleich die Organistenstelle vertreten konnte. Im J. 1838 besuchte er das Wilhelmsstift in Tübingen, und dort war es besonders der Professor Aberle, welcher seinen Sinn auf ältere kirchliche Musikforschung lenkte, die durch Auffindung eines prachtvollen Folianten von Orlando di Lasso im Staube der Convictsbibliothek reiche Nahrung erhielt. Gleichzeitig leitete er und componirte für den Convicts-Kirchenchor. Am 30. August 1843 wurde er zum Priester geweiht und 1844 wurde er Repetent am Wilhelmsstift, während welcher Zeit er eifrig die in der Universitätsbibliothek zu Tübingen bewahrten Musikwerke des 15. bis 18. Jahrhunderts studirte. Kleinere contrapunktische Compositionen anzufertigen, war gleichfalls seine Lieblingsbeschäftigung. Im September 1846 bestand er das Examen als Professor und erhielt eine Staatsunterstützung zum Zweck einer wissenschaftlichen Reise. Hierauf wurde er 1847 Professoratsverweser und Collaborator in Ellwangen und 1850 ordentlicher Professor am Obergymnasium zu Rottweil, dann zu Ehingen, wo er noch gegenwärtig lebt. B. schrieb Artikel über Geist und Wesen des Chorals und Contrapunktes (Magaz. f. Pädagogik, 1845 bis 1848), zahlreiche gründliche Aufsätze für das »Organ für kirchliche Tonkunst« und für die in Luxemburg erscheinende »Cäcilia«

und namentlich ist seine Abhandlung »Ueber den Palestrinastyl« in letzterer von Bedeutung und Wichtigkeit. Von Compositionen B.'s erschienen im Druck verschiedene Messen für gemischten sowohl wie für Männerchor, ferner Vesperpsalme, ebenfalls für gemischten und Männerchor. Ausserdem befinden sich viele seiner kleineren Compositionen und Messen handschriftlich in den Chorarchiven zu Tübingen, Rottweil und Ehingen.

Birn(**e**) heisst derjenige Theil einer Clarinette oder eines Bassethorns, in welches das Mundstück von einer Seite und das obere Mittelstück von der anderen gesteckt wird. Dieselbe, ihrer von aussen birnähnlichen Gestalt wegen wohl so benannt, hat eine Länge von ungefähr 0,073 Metern, und wirkt nur, insofern sie einen Theil des Schallrohres bildet, tonbestimmend bei dem Instrumente mit, indem sich an der B. kein Tonloch befindet. Was sonst noch an der B. beachtenswerth ist, findet man in den Artikeln Bassethorn und Clarinette verzeichnet. B.

Birnbach, Karl Joseph, der Vater einer in der Musik rühmlichst bekannten Familie, wurde 1751 zu Köpernick bei Neisse geboren und bekundete früh Neigung zur Tonkunst, besonders zum Violinspiel. Neben den Gymnasialstudien trieb er eifrig Musik, und als seine Eltern durch Brandschaden in unverschuldete Noth geriethen, erwarb er sich nicht allein als Discantist seinen Unterhalt, sondern vermochte auch durch Sparsamkeit zum Aufbau eines neuen elterlichen Hauses mit beizutragen. Als der berühmte Dittersdorf, der damals in Neisse war, diesen schönen Zug des sechszehnjährigen Knaben erfuhr, nahm er sich desselben an und unterrichtete ihn mehrere Jahre hindurch auf der Violine. Auf Dittersdorf's Empfehlung hin kam B. in das Haus des Grafen von Hoym in Breslau, wo er seine Zeit auf Unterrichtgeben, auf Compositions- und praktische Musikübung vertheilte. Einige Zeit darauf wurde er Kastellan auf dem Bischofshofe und *Regens chori* am Sandhofe zu Breslau, und weiterhin wurde ihm, da man mit seiner Thätigkeit zufrieden war, der fürstbischöfliche Hausvoigteiposten anvertraut. Nach dem Tode des Fürstbischofs, der 1795 erfolgt war, hatte man seine Stellung als eine überflüssige und eine die Casse unnütz belastende ohne Weiteres gestrichen, wesshalb B. einen langwierigen Process gegen den Fürsten von Hohenlohe-Bartenstein anstrengte, während dessen er nach Berlin ging, anfangs Privatunterricht ertheilte, dann aber als guter Violinist zum Kammermusiker der königl. Kapelle ernannt wurde. Im J. 1803 machte er seines Processes wegen, den er später endlich gewann, eine Reise nach Breslau und von dort eine Conzertreise nach Warschau, wo er mit seinem Sohne Heinrich so gefiel, dass er dort zu bleiben beschloss, und, nachdem er die nachgesuchte Entlassung von seinem Berliner Posten erhalten hatte, 1804 die Kapellmeisterstelle beim deutschen Theater annahm, die er jedoch nur kurze Zeit bekleidete, da er am 29. Mai 1805 als Opfer einer in Warschau grassirenden epidemischen Krankheit fiel. B. hat Vieles componirt, nur Weniges davon ist aber gedruckt. Es werden erwähnt: Oratorien, Cantaten (darunter eine 1798 in Berlin aufgeführte Cantate auf die Huldigung Friedrich Wilhelm's III.), die Opern »Saphion« und »Die Fischweiber von Paris«, Messen, 20 Quartette, 10 Violin-Conzerte, 15 Violin-Soli, 10 Sinfonien für Orchester, 16 Klavier-Conzerte, zum Theil mit Begleitung anderer Instrumente, 25 Klavier-Sonaten, Lieder und Gesänge. — Von seinen Kindern haben sich in der Musik ausgezeichnet: 1) Heinrich August B., geboren 1782 zu Breslau, kam 1795 mit seinem Vater nach Berlin, wo er Klavierstunden ertheilte und als Autodidakt sich auf dem Violoncell übte, bis er gleichfalls Unterricht auf diesem Instrumente geben konnte. Im J. 1802 ging er nach Wien, wo er Violoncellist im Orchester des Theaters an der Wien wurde und sich bei dem Violoncellisten Ant. Kraft weiter vervollkommnete. Diese Stelle vertauschte er von 1804 bis 1806 mit der eines Kammermusikers der Privatkapelle des Fürsten von Lubomirski zu Landshut bei Lemberg in Galizien, kehrte 1807 nach Wien zurück und trat als Guitarrist in das Orchester des k. k. Hofoperntheaters. Im J. 1812 wollte er eine Kunstreise nach Petersburg machen, erhielt aber des ausgebrochenen Krieges wegen keinen Pass und sah sich genöthigt, beim Theaterorchester zu Pesth als Violoncellist einzutreten, von wo er erst 1822 in sein altes Verhältniss nach Wien zurückkehrte. Als 1824 das Königsstädter Theater in Berlin errichtet wurde, das sich meist aus Wiener Kräften rekrutirte, nahm B. ein

Engagement an das Orchester desselben als Violoncellist an, erhielt jedoch schon 1825 die Stelle eines Kammermusikers der königl. Hofkapelle zu Berlin. Im J. 1826 liess er sich in Berlin öffentlich und mit Erfolg auf der Bogen-Guitarre hören. Vom Schlagfluss theilweise gelähmt, wurde er 1831 pensionirt, starb aber erst nach beinahe zwölfjährigen Leiden am 31. Decbr. 1840 an gänzlicher Entkräftung zu Berlin. Von seinen Compositionen können angegeben werden: Viele Guitarrestücke, Conzerte und Variationen für Violoncell und Werke für Pianoforte. Er hinterliess einen Sohn, August B., der am 3. Novbr. 1817 in Pesth geboren war, in Berlin, wohin er 1824 mit seinem Vater gekommen war, im Violinspiel ein Schüler C. W. Hennig's wurde, nachdem er sich als kaum siebenjähriger Knabe in einem der Conzerte der Gebrüder Bliesener hatte hören lassen, 1839 als Violinist in die königl. Kapelle trat und 1868 pensionirt wurde. Er ist der Componist von Kammermusikwerken, von denen u. A. ein Sextett in *E*-moll öffentlich aufgeführt worden ist. — 2) Joseph Benjamin Heinrich B., gewöhnlich blos Heinrich genannt, der vierte Sohn Karl Joseph's, mit dem er 1795 nach Berlin kam, war am 8. Januar 1795 zu Breslau geboren. Bei einem schwächlichen Körper zeigte er schon frühzeitig ganz ausserordentliche Anlagen für die Musik, indem er ohne vorangegangene Unterweisung, lediglich nach dem Gehöre, einmal gehörte Stücke auf dem Klaviere nachspielte oder sich dergleichen selbst zusammenstellte, weiterhin sogar leichtere Sonaten von Haydn, Mozart, Clementi und Beethoven in gleicher Weise wiederzugeben wusste, ein Talent, welches in Berlin das allergrösste Aufsehen erregte, sodass der berühmte Arzt Dr. Heim mit Geldmitteln herantrat, damit der Knabe ja eine sorgfältige Erziehung erhalten konnte. Bald liess sich B. auch zum ersten Male in Berlin öffentlich hören und eben so in Breslau, wohin sein Vater eines Processes wegen gereist war. Von Breslau aus wurde eine Conzertreise über Posen und Kalisch nach Warschau angetreten und besonders an letztgenanntem Orte wurde das Spiel B.'s mit stürmischem Beifall aufgenommen. Nach dem Tode des Vaters, 1805, kam die Mutter mit dem Knaben nach Berlin zurück, wo sie sich einige Jahre aufhielt und dann nach Breslau übersiedelte. Um der in dürftigen Verhältnissen lebenden Mutter nicht noch länger zur Last zu fallen, verliess B. Breslau wieder und begab sich, mit einigen Musikalien versehen, 1808 auf die Wanderschaft durch Schlesien, wo er sich glücklich ein kleines Capital zusammenspielte, mit dem er zur Mutter zurückzukehren beschloss, um dann als Musiklehrer zu leben. Doch ein Einbruch brachte ihn um das sauer Ersparte und er musste daher unter den kümmerlichsten Verhältnissen seine Laufbahn als Lehrer beginnen. Friedrich M. Kähler nahm sich seiner, so viel er konnte, an und ertheilte ihm längere Zeit hindurch unentgeltlichen Unterricht im Generalbass. Damals componirte B. mehrere Lieder und Klavierstücke, unter diesen sein erstes Conzert mit Orchester in *C*-dur, mit welchem letzteren er sich 1813 in Pesth hören liess, wohin er auf Einladung seiner Brüder, die dort als Orchestermitglieder angestellt waren, gegangen war. Ein zweites Conzert seiner Composition im ungarischen Style fand solchen Beifall, dass ihm sofort das Amt eines Kapellmeisters am Theater und an der Kirche übertragen wurde, das er aber 1814 wieder aufgab, da es ihn nach Breslau zurücktrieb, wo er bis 1821 als sehr geachteter Musiklehrer wirkte und viele tüchtige Schüler bildete, sodass er den Titel eines königl. Musikdirectors erhielt. Im J. 1821 siedelte er nach Berlin über, wo er am 6. März 1833 ein Institut für Unterricht im Klavierspiel und in der Theorie der Musik errichtete, das noch gegenwärtig unter seiner Leitung besteht, obwohl B. selbst das Unglück hatte, gänzlich zu erblinden. Unter den Schülern, die er besonders in der ersten Zeit seines Aufenthaltes in Berlin ausgebildet hatte, befinden sich klangvolle Namen, wie O. Nicolai, S. W. Dehn, F. Vogel in Bergen, Frdr. Kücken, R. v. Herzberg und die königl. Kammermusiker Belcke, Gabrielski und Gährich. B. hat zahlreiche, meist instrumentale Werke geschrieben, darunter Conzerte für Klavier, Clarinette, Oboe, Guitarre, Klaviersonaten und Duos, zwei Ouvertüren und zwei Sinfonien für grosses Orchester, ein Quintett u. s. w.; ausserdem auch eine theoretisch-praktische Klavierschule in drei Theilen (Berlin, Bote u. Bock), eine umfassende Theorie der Musik unter dem Titel »Der vollkommene Componist« (Berlin, 1845) und einige werthvolle Journalartikel.

Biroldi, Eugenio, ein als geschickt weithin gerühmter Orgelbauer des 18. Jahrhunderts, von dem viele Orgeln Oberitaliens theils gebaut, theils reparirt worden sind. Er war am 16. Novbr. 1756 in der Lombardei geboren.

Biron, Lord, mehr Dilettant als Musiker, welcher zu Ende des 18. Jahrhunderts in England lebte und »*Lessons for the Harpsichord*« herausgegeben hat.

Bis (latein.), zweimal, wird in Partituren oder Stimmen als Abkürzung über eine solche kurze Melodiestelle gesetzt, welche zweimal unmittelbar nach einander ausgeführt werden soll. Gewöhnlich pflegt man, grösserer Deutlichkeit wegen, die betreffenden Stellen noch durch Wiederholungszeichen einzuschliessen oder durch eine darüber angebrachte Klammer abzugrenzen. S. Abkürzungen, Wiederholungszeichen.

Bisch, ein sonst unbekannter Musiker, wahrscheinlich Militairmusiker in Paris, hat daselbst 1794 folgende Compositionen herausgegeben: »*Air de l'ordonnance militaire de France, pour tous les instruments à vent*«; »*Premier et second recueil de marches et pas redoublés*«.

Bischoff ist der Name einer aus Nürnberg stammenden rühmlichst bekannten Familie von praktischen Musikern, bestehend aus fünf Brüdern, deren Vater Stadttrompeter und geschickter Mechaniker war, in welcher letzteren Kunst sich auch seine Söhne wohl bewandert zeigten. Der älteste, Johann Georg B., geboren 1733 in Nürnberg, war der Amtsnachfolger seines Vaters als Stadt- und Rathstrompeter, nahm 1758 eine Anstellung als Kammerviolinist in Sondershausen an, kehrte aber schon 1760 in seine Geburtsstadt zurück. Er war auch als Paukenschläger bekannt und wusste auf vier Pauken die überraschendsten Combinationen zusammenzubringen. — Der zweite Sohn, ebenfalls Johann Georg B. geheissen, geboren zu Nürnberg 1735, war ein trefflicher und bewunderter Trompeter, aber auch Violoncellist. Unter seinem Namen ist auch Einiges im Druck erschienen. — Der dritte der Brüder, Johann Friedrich B., war zwar Kupferstecher, galt aber zugleich als einer der vorzüglichsten Paukenschläger seiner Zeit. — Johann Karl B., der vierte Bruder, geboren 1747 in Nürnberg, war Violoncellist der fürstlichen Kapelle in Dessau und ist der Erfinder eines Instrumentes, von ihm Harmonicello genannt, und in einem Conzerte in Hamburg 1797 öffentlich von ihm vorgeführt, das einem gewöhnlichen Violoncell ähnelt, aber mit fünf Darmsaiten bespannt ist, unterhalb deren sich noch zehn Drahtsaiten befinden, die harmonisch gestimmt sind und auf einem besonderen Griffbrette auch allein gespielt werden können. Eine genaue Beschreibung dieses Instrumentes befindet sich auf S. 366 der »Leipz. allgem. musikal. Ztg.«, Jahrg. 1801. Joh. Karl B. ist auch der Vater des später als Musikkritiker so bekannt gewordenen Ludwig B. in Köln (s. d.). — Der fünfte dieser Brüder hiess eigenthümlicher Weise ganz eben so, wie der dritte, nämlich Johann Friedrich B. Er war 1748 in Nürnberg geboren und als Paukenschläger beim Hofgarderegiment zu Ansbach angestellt. Er wurde zu seiner Zeit allgemein bewundert, da er auf 17 abgestimmten Pauken Conzerte gab.

Bischoff, Georg Friedrich, der verdienstvolle Gründer der deutschen Musikfeste, wurde am 21. Septbr. 1780 zu Ellrich, einem Städtchen im Harz, geboren. Sein Vater, der in jenem Orte Schullehrer und Organist war, unterrichtete ihn in den Elementen der Musik; weitere Ausbildung fand B. seit 1794 beim Conzertmeister Willing in Nordhausen, in welcher Stadt er zugleich das Gymnasium besuchte. Im J. 1800 und 1801 studirte er Theologie in Jena und Leipzig und ertheilte Musikunterricht. Nach vollendeten Studien fungirte er eine kurze Zeit hindurch als Hauslehrer und wurde hierauf als Cantor und Lehrer an das Lyceum zu Frankenhausen berufen. In letzterer Stadt war es, wo er, für eine neue, grossartige Idee begeistert, nach unsäglichen Mühen und Opfern an Geld und Zeit am 20. und 21. Juni 1804 das erste deutsche Musikfest zu Stande brachte, bei dem Spohr dirigirte, Beethoven's erste Sinfonie und Haydn's »Schöpfung« zur Aufführung kamen, Dotzauer, Hermstädt, Matthäi und Spohr sich hören liessen und die Damen Methfessel, Schindler und Stromeier die Haupt-Solopartien sangen. Nun folgten in kleineren und grösseren Zeiträumen Musikfeste über Musikfeste, an denen B. stets den thätigsten Antheil

nahm, besonders als er 1816 in Hildesheim als Musikdirector angestellt worden war und die Kunst nun seine bevorzugte Beschäftigung sein durfte. Die Musikfeste, seine Schöpfung, veranlassten auch indirect seinen Tod. Denn als er 1834 auf der Reise nach Magdeburg begriffen war, wo das siebente Elbmusikfest gefeiert werden sollte, wurde die Schnellpost umgeworfen und dies beschädigte ihn so, dass ein Brustleiden und fortwährende Kränklichkeit bis an seinen Tod, der am 7. Septbr. 1841 zu Halberstadt eintrat, die Folgen waren. Sein Andenken wird weiter blühen und ihn stets als einen Derjenigen bezeichnen, die im lautersten und uneigennützigsten Interesse mit Begeisterung, und durch materielle Nachtheile nicht wankend gemacht, eine die Kunst fördernde Idee hochhielten und verwirklichten. Auch als Componist ist B. aufgetreten und zwar besonders mit Klavierstücken und ein- und mehrstimmigen Gesängen, die zum Theil im Druck erschienen sind.

Bischoff, Karl Bernhard, geboren den 24. Decbr. 1807 zu Nieder-Röblingen im Weimar'schen, besuchte zu Halle das Gymnasium, um Theologie zu studiren, trieb aber nebenbei mit Vorliebe die Musik. Dadurch auf andere Bahnen gewiesen, ging er 1831 nach Berlin und vollendete bei A. W. Bach, Rungenhagen und Grell seine musikalische Bildung. Bald wurde er durch gelungene Quartette und durch die Oratorien »Der Christ« und »Joas« in weiteren Kreisen bekannt, sodass er 1843 einen Ruf nach Stargard in Pommern erhielt, wo er noch gegenwärtig lebt und wirkt. Dort brachte er auch bei der Anwesenheit und in Gegenwart des kunstsinnigen Königs Friedrich Wilhelm IV. das genannte Oratorium »Der Christ« zu trefflicher Aufführung und erhielt dafür den Titel eines königl. Musikdirectors.

Bischoff, Kaspar Joseph, geboren den 7. April 1823 zu Ansbach, war ursprünglich zum Uhrmacher bestimmt, ging aber, von Talent und Neigung getrieben, zur Musik über, die er zuerst autodidaktisch, dann aber eifrig studirend bei Ett und Stuntz in München betrieb. Durch die Composition eines Streichquartetts schwang er sich zum Stipendiaten der Mozartstiftung in Frankfurt a. M. 1846 empor, der Reihe nach, die mit J. J. Bott begonnen hatte, der zweite Stipendiat dieser Anstalt. Mit den dadurch gewonnenen Mitteln studirte er von 1847 bis 1849 in Leipzig weiter und siedelte dann gänzlich nach Frankfurt über, wo er als Lehrer des Gesanges und der Composition wirkt. Im J. 1853 gewann er durch die Composition eines Streichtrios und 1854 durch ein Quartett für Blasinstrumente den von der Tonhalle ausgesetzten Preis. Ausserdem hat er Cantaten, eine Sinfonie, eine Ouvertüre zu Shakespeare's »Hamlet«, Psalme, ein- und mehrstimmige Gesänge, endlich auch die Oper »Maske und Mantille«, in Frankfurt 1852 aufgeführt, geschrieben. Alle diese Werke verrathen die tüchtige Durchbildung ihres Componisten.

Bischoff, Ludwig Friedrich Christian, geboren den 27. Novbr. 1794 zu Dessau, stammt aus der weiter oben genannten rühmlichst bekannten Nürnberger Künstlerfamilie und ist der Sohn des ebendaselbst erwähnten Johann Karl B., eines tüchtigen Kammer-Violoncellisten. Nach absolvirtem Gymnasialcursus bezog er 1812 die Universität zu Berlin als Philolog, von wo aus er als Freiwilliger die Kriege von 1813—1815 mitmachte und bei Laon 1814 auf kurze Zeit in französische Gefangenschaft gerieth. Nach hergestelltem Frieden verweilte er anfangs in Paris, vollendete aber dann in Berlin seine philologischen Studien und wurde 1818 Professor an der Cantonalschule zu Aarau in der Schweiz, dann Studieninspector zu Hofwyl, 1821 Professor am Werder'schen Gymnasium zu Berlin und 1823 Gymnasialdirector in Wesel. Im J. 1849 nahm er seinen Abschied und privatisirte anfangs in Bonn, dann in Köln, wo er seiner Begeisterung und Liebe für Musik, die ihn vom Vaterhause aus nicht verlassen hatte, dadurch einen Ausdruck gab, dass er die »Rheinische Musikzeitung« (Köln bei Schloss) 1850 gründete und redigirte, und, nachdem er die Leitung dieses Blattes aufgegeben, seit 1853 unter dem Namen »Niederrheinische Musikzeitung« im Dumont-Schauberg'schen Verlag ein neues Journal herausgab, welches lediglich durch B.'s Thätigkeit zu Ruf und Einfluss gelangte und dieselben bis zu B.'s Tode zu bewahren wusste. Ausserdem war B. zugleich geschätzter musikalischer Referent der »Köln. Zeitung«. War auch B. als Kritiker nicht ganz freizusprechen von dem Vorwurf der Parteilichkeit und Zugänglichkeit, so wusste er doch andererseits

seine überaus zahlreichen Artikel sachgemäss, würdig und in geistvoller Fassung zu halten und seine Stimme zu einer entscheidenden und wichtigen zu erheben. Er starb am 24. Febr. 1867 und ist bis jetzt am Rhein durch keinen ebenbürtigen Nachfolger zu ersetzen gewesen.

Bischoff, Melchior, eines Schuhmachers Sohn, am 20. Mai 1547 zu Pössneck geboren, widmete sich dem Lehrfache und wurde 1565 Schulmeister zu Rudolstadt. Seinen rastlosen wissenschaftlichen Bemühungen und seinem musikalischen Talente verdankte er es, dass er bald darauf Cantor zu Altenburg wurde, dann Diaconus in seiner Vaterstadt, 1574 Pfarrer zu Geckenheim, fünf Jahre später Pfarrer zu Thundorf, nach sechs Jahren Pfarrer zu Pössneck, hierauf Hofprediger zu Coburg, 1597 Special-Superintendent zu Eisfeld, und endlich 1599 General-Superintendent zu Coburg, wo er am 19. Decbr. 1614 sein bewegtes Leben beschloss. Von ihm finden sich verschiedene musikalische Arbeiten in Bodenschatz's *Florilegio,* wie Prinz, *»Mus. hist.« cap. XII,* § 3, erwähnt, einzelne Tonsätze aber auch im *»Cantionale sacrum«* (Gotha, 1646). 0.

Bisciola, Lelio, geboren 1540 zu Modena in Italien und hochbetagt, im 89. Jahre seines Lebens, am 10. Novbr. 1629 zu Mailand gestorben, hiess ein gelehrter Jesuit, der unter vielen wissenschaftlichen Schriften auch eine, in der die Musik Betreffendes enthalten ist, herausgegeben hat; dieselbe ist betitelt: *»Horarum subsicivarum, hoc est rerum in omni Philosophiae genere excellentium« Tomus I, Ingolstadii,* 1621, *continens libros XX; Tomus II, Coloniae,* 1618, *Fol., cont., libr. XVII.* 0.

Bis-croma (latein., franz.: *Triple croche*), fremdländische Benennung für Zweiunddreissigtheilnote.

Bis-diapason, auch *Dis-diapason* (franz.), die Doppeloctave.

Bisen hiess nach Zamminer's Angabe in seinem Werke »Die Musik und die musikalischen Instrumente« S. 210 (Giessen, 1855) das älteste chinesische Thonblasinstrument, welches nach Amiot's *»Mémoires concernant l'histoire, les sciences et les arts des Chinois«* (Paris, 1776—1791) Hiüen genannt wurde. Da die Benennung B. für dies Instrument nur in diesem Werke ohne weitere Mittheilung darüber, ob dasselbe etwa in China jetzt so genannt wird, oder ob es in abendländischen Werken unter dieser Bezeichnung geführt wird, vorkommt, und die Angaben in dem genannten Werke Zamminer's sonst immer von sehr gründlichem Studium hervorgerufen worden sind, so könnte sich aus diesem Grunde leicht die Benennung B. für das Hiüen weiter ausbreiten, was, wenn nicht triftige, noch nicht bekannte Gründe vorlägen, nicht wünschenswerth erschiene. Die nähere Beschreibung dieses Instrumentes wolle man daher unter Hiüen nachsehen. B.

Bishop, John, ums J. 1750 als achtbarer Musiker weit und breit in England bekannt, erhielt seinen ersten musikalischen Unterricht durch Rosingrave, wahrscheinlich damals Domorganist zu Winchester in England, wurde nach seiner musikalischen Ausbildung Sänger im königlichen Collegium zu Cambridge und zuletzt Domorganist zu Winchester. Von seinen gedruckten Compositionen haben sich nur zwei erhalten: *»Harmonia lenis«*, oder Arien für zwei Flöten, und *»Psalmes« Lib. I* und *Lib. II* (London). 0.

Bishop, Henry Rowley, wahrscheinlich aus der Familie des Vorigen stammend, geboren zu London 1782, ist ein überaus fruchtbarer Componist, der als National-Tondichter noch jetzt, ziemlich lange nach seinem Tode, grosser Berühmtheit in England geniesst. Er war ein Compositionsschüler Francesco Bianchi's und führte sich zuerst mit einigen Balletmusiken bei der Oeffentlichkeit ein. Sodann liess er 1809 eine Oper *»The Circassian Bride«* folgen und von da an kamen und gingen in immenser Zahl Opern, Ballets, Intermezzi, Melodramen u. s. w., die er theils allein, theils in Verbindung mit Anderen componirte, zum Theil auch nur arrangirte. Ausserdem hat er noch Ouvertüren, Chöre zu Dramen und eine fast unendliche Reihe beliebt und wahrhaft populär gewordener Gesänge geschrieben und alte und neuere nationale Volkslieder bearbeitet, wesshalb er mit Recht »Der moderne Barde Englands« genannt wurde. Alle Ehren und Auszeichnungen, die einem berühmten Tonkünstler in einem aufgeklärten Lande zu Theil werden können, hat er reichlich

genossen. Nachdem er die Doctorwürde erworben, wurde er zum akademischen Professor ernannt und wirkte als solcher einige Zeit hindurch an den Universitäten zu Oxford und Edinburg. Sodann wurde er zu einem der Directoren der philharmonischen Conzerte und zum Professor am königl. Musikinstitute in London berufen und schliesslich von der Königin Victoria zu ihrem Musikdirector und 1842 sogar zum Baronet erhoben. Als er am 30. April 1855 starb, trauerte ganz England und liess ihm die Ehren eines ganz besonders feierlichen Leichenbegängnisses zu Theil werden.

Bisoni, Antonio, ein italienischer Kirchencomponist, der zu Ende des 18. Jahrhunderts zu Lugo lebte und wirkte. Man weiss noch von ihm, dass er ebendaselbst im J. 1788 eine Messe seiner Composition zur Aufführung brachte. (Vgl. »*Indice de' spettac. teatr.* 1788«.)

Bissex (latein. aus *bis* und *sex*, d. h. zweimal sechs), Zwölfsaiter, nannte der Sänger Vanhecke im J. 1770 in Paris ein von ihm erfundenes guitarrenartiges zwölfsaitiges Instrument. Dasselbe, zuerst von dem bekannten Lautenmacher Nadermann zu Paris gefertigt, war in seinem Baue, besonders in der Form seines Schallkastens, der Guitarre am ähnlichsten, nur dass das mit vielen Bunden versehene Griffbrett kürzer und breiter war. Sein Umfang war zwar drei und eine halbe Octave, doch, da die tiefere Octave nur hauptsächlich durch sechs freie Saiten, die neben dem Griffbrette sich befanden, vertreten war, so fehlten in derselben die verschiedenen Halbtöne beinahe gänzlich. Dieser Unterschied im Baue und in der Ausstattung dieses Instrumentes von dem der Laute bewirkte, dass die Grundbasstöne desselben durch eine markigere Tongabe und einen scheinbar grösseren Abstand von der Harmonie sich vortheilhafter hervorthaten, als dies bei den Lauten der Fall war, und dass die melodisch-harmonischen Töne der sechs oberhalb des Griffbretts befindlichen Saiten mit grösserer Leichtigkeit behandelt werden konnten. Auch die breitere und grössere Gestaltung des Resonanzkastens beim B. mag in Bezug auf die Klangwirkung desselben nicht ohne Einfluss geblieben sein. Als Soloinstrument gestattete das B. zwar leichter eine Art Stimmführung der sogenannten Mittelstimmen zu geben, als die Laute, doch war dazu auch eine grössere technische Gewandtheit erforderlich, als zur Behandlung aller anderen, ähnlichen Instrumente. Zur Begleitung eines Solovortrages war das B. am meisten geeignet; es bot jedoch in seinen Eigenheiten nicht so bedeutende Vortheile im Vergleiche mit der Guitarre u. s. w., dass es für die Dauer sich allgemeinere Anerkennung zu erringen vermochte, und gelangte desshalb, trotzdem dass der Erfinder seinem neuen Instrumente von Haus aus stets ein Buch beifügte, in dem nicht allein das Instrument ausführlich beschrieben, sondern auch die praktische Behandlung desselben genau aus einander gesetzt war, doch nicht zu einer weiten Verbreitung. Gar bald gesellte es sich den vielen lautenartigen Instrumenten bei, die nur als Varietät der Laute und Guitarre sich zeitweiser Beachtung erfreuten, um dann für immer der Vergessenheit anheim zu fallen. 2.

Bisson, Louis, gehört zu den vielen den französischen Volksgesang ausbauenden Componisten in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Von seinen gedruckten Werken hat sich bis heute nur eins erhalten: »*XXX Chansons à 2 voix*« (Paris, 1567), von dem auch noch beinahe mit Sicherheit anzunehmen, dass es nur ein Arrangement der vierstimmigen Chansons von Nicolas du Chemin für zwei Stimmen ist, worin die Oberstimme unverändert beibehalten ist. Der Sage nach sollen 1756 jedoch viele von B. selbst componirte Chansons sehr beliebt gewesen sein. (Vgl. »*Draudii Bibl. exot.*« S. 183 und La Borde.) 0.

Bis-unca (latein.), zweimal gekrümmt, wird in älteren Lehrbüchern hier und da die Sechszehntheilnote genannt.

Bittheuser, F. R., lebte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Mönch in dem Kloster Triefenstein im Würzburgischen und hat, laut Verzeichniss der André'schen Musikhandlung zu Frankfurt a. M., sechs Sonaten für das Clavichord in Würzburg herausgegeben. 0.

Bitti, Martinello, ein im J. 1714 am Hofe zu Florenz sehr gefeierter italienischer Violinist und Componist, ist als letzterer nur noch durch seine erhalten

gebliebenen Werke: »Ein Buch Sonaten für Oboe und Generalbass« und »Zwölf Sonaten für zwei Violinen und Bass« bekannt. 0.

Bittoni, Bernardo, geboren 1755 zu Fabriano im Kirchenstaat, ist der Sohn des Kapellmeisters an der dortigen Kirche San Venanzio, Mario B. In der Musik war ein gewisser Lombardi B.'s Lehrer, und seine Fortschritte waren so schnell und bedeutend, dass er in einem Alter von 18 Jahren bereits Kapellmeister in Rieti wurde, in welcher Stellung er lange Jahre hindurch verblieb, bis er ein gleiches Amt in seiner Vaterstadt erhielt, wo er am 18. Mai 1829, vom Schlage getroffen, starb. B. war ein sehr bedeutender Violin- und Orgelspieler und ein durchaus tüchtiger Componist, wie seine zahlreichen Kirchenwerke, die jedoch Manuscript geblieben sind, bekunden.

Bitzenberg, Frau, geborene Huber, lebte in den Jahren von 1790 bis 1808 als hochgeschätzte Klavierlehrerin und Virtuosin auf diesem Instrumente zu Wien, und hatte sich, da diese Functionen nicht allein von einer gründlichen musikalischen und gesellschaftlichen Bildung unterstützt wurden, sondern da sie sich auch als Sängerin und Violinspielerin achtenswerth bemerkbar machte, eines so bedeutenden Rufes zu erfreuen, dass ihr Name weit über die Grenzen ihres engeren Wirkungskreises hinaus genannt wurde. Weitere Nachrichten über sie fehlen. 0.

Biumi, Giacomo Filippo, ein im 17. Jahrhundert lebender trefflicher Orgelspieler und Componist aus Mailand, der nach bisherigem Wissen als Organist an der Kirche *della Passione* zu Mailand seine künstlerische Laufbahn begann, darnach das gleiche Amt in der Kirche St. Ambrogio und zuletzt am Dome ebenda bis zu seinem Lebensende, 1652, bekleidete. Von seiner kunstschöpferischen Begabung legen noch die erhaltenen gedruckten Werke: »Ein Buch Magnificats für 4, 5, 6, 7 und 8 Stimmen«; »Ein Buch vierstimmiger Phantasien«; »Ein Buch Motetten für 2, 3 und 4 Stimmen«; die »*Canzoni da suonar alla francese a* 4 *ed* 8 *voci*«; so wie einige in Bergameno's »*Parnass. mus. Ferdin. Venet.* 1615« enthaltene kleinere Compositionen Zeugniss ab. (Vgl. Picinelli, »*Athen. dei letterat.*« Milano, S. 240.) 0.

Bizarr, Bizarrerie nennt man jene Art des ungereimt Wunderlichen oder Seltsamen, wobei man, um den Schein des Ausserordentlichen zu gewinnen, willkürlich und absichtlich die allgemeine Regel verletzt und eine gezwungene Eigenthümlichkeit dafür einstellt. Der Bizarre ist ein Wahnwitziger mit Bewusstsein und Freiheit, und die Eigenthümlichkeit, welche bei dem Humoristen und dem launigen Künstler Natur, ist bei ihm nur erkünstelt. Der bizarre Geschmack unterscheidet sich von dem eigensinnigen (capriciösen) darin, dass dieser aus bekannten Formen willkürlich zusammenwählt und durch unüberlegte Wahl die Regeln der Kunst verletzt; jener aber diese Regeln verschmäht und durch den Gebrauch ganz ungewöhnlicher Formen alle Regeln umzustossen sucht. Der bizarre Geschmack findet sich weder in der antiken Kunst, noch bei den grossen Meistern der neueren Zeit; er entsteht meist aus Ueberdruss des Besseren, öfters jedoch, bei Nationen wie bei Einzelnen, aus dem Ueberdruss selbst. Ueberall, wo sich die Bizarrerie zeigte, war sie ein Zeichen des sinkenden Geschmacks; oft aber vermittelt sie auch die Rückkehr zu dem Einfachen und Natürlichen, zumal wenn sie Gegenstand geistreicher Satyre und des Witzes wird. S. auch Barock.

Bizarria (ital.), eine Art Capriccio oder Phantasie, in welcher der Spieler seiner Laune sich frei überlässt, groteske, abenteuerliche und grell von einander abstechende Gedanken zu Gehör bringt und anscheinend ohne Ordnung und Regelmässigkeit durchführt.

Bizarro, ein römischer Tonkünstler aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Er war Mitglied der *Accademia capricciosa* oder *fantastica* und ist im Uebrigen nur aus den folgenden seiner gedruckten Werke bekannt: »*Trastulli estivi a* 2, 3 *e* 4 *voci concert.*« Op. 1 (Rom, 1620) und »*Madrigali a* 2, 3 *e* 4 *voci*« (Venedig, 1621).

Björkman, Hans, um 1770 Musikdirector zu Calmar in Schweden, hat nicht allein als Sänger am Theater zu Stockholm durch seinen gefühlvollen Vortrag, sondern auch als musikalischer Schriftsteller die Aufmerksamkeit seiner Zeitgenossen auf sich gezogen. (Vgl. Hülpher's »Historisk Afhandling an Musik u. s. w.« 1773.)

Blackwell, Isaac, ein im 17. Jahrhundert in England lebender Gesangcomponist, von dem mehrere weltliche Compositionen sich in der Sammlung: *»Choice Ayres, Songs and Dialogues to the Theorbo-Lute and Bass-Viol.«* (London, 1675) vorfinden, und kirchliche in den Büchern der königlichen Kapelle und der Westminster-Abtei zu London sein sollen. (Vgl. Hawkins' *»Hist.« Vol. V*, S. 26.) 0.

Blaes, Arnold Joseph, ausgezeichneter belgischer Clarinettenvirtuose, wurde am 1. Decbr. 1814 zu Brüssel geboren. Obwohl zum Kaufmann bestimmt, trieb er doch zugleich Musik und trat endlich 1827 in das Brüsseler Conservatorium, um bei Bachmann Clarinettenspiel zu betreiben. Als er nach sieben Jahren völlig ausgebildet wieder austrat, konnte er sich in Brüssel und Paris mit grösstem Beifall hören lassen. Er wurde bald darauf zum Solo-Clarinettisten des Königs der Belgier und zum Honorar-Professor am Conservatorium zu Brüssel ernannt. Seit 1839 unternahm er mit dem ungetheiltesten Erfolg Conzertreisen nach Paris, Frankreich, die Niederlande und Russland und wurde, 1842 zurückgekehrt, ordentlicher Professor und Nachfolger seines Lehrers Bachmann am Conservatorium zu Brüssel, von wo aus er im weiteren Verlaufe der Zeit noch immer einige Kunstreisen unternahm. — Seine Gattin, Elise B., geborene Meerti, geboren um 1820 in Antwerpen, war eine vortreffliche Sängerin, die zuerst 1840, wo sie im Gewandhause zu Leipzig sang, in weiteren Kreisen Aufsehen erregte. In St. Petersburg verheirathete sie sich 1841 mit B., begleitete ihn auch in der Folge auf seinen Reisen und lebt jetzt in Brüssel als Gesanglehrerin.

Blagrave, Henry, geboren 1811 zu Nottingham, studirte einige Zeit hindurch das Violinspiel bei dem Altmeister Spohr und lebt seit 1834 als einer der geachtetsten Violinspieler in London. Er hat auch Conzertreisen nach dem Continent unternommen und liess sich z. B. 1841 mit grossem Beifall in Wien hören.

Blagrave, Thomas, im J. 1660 ein berühmter Zinkenbläser in der Kapelle des Königs Karl II. von England, von dem ein gemaltes Bildniss in der Musikschule zu Oxford sich noch befindet, hat auch durch Gesangcompositionen sich hervorgethan; verschiedene weltliche Lieder von ihm sind in *»Select Ayres and Dialogues«* (London, 1669) enthalten. (Vgl. Hawkins' *»Hist.« Vol. V*, S. 16.)

Blaha, Vincenz **von,** Doctor der Philosophie und Arzneikunde, Professor der Technologie, Naturgeschichte und physischen Erdbeschreibung bei der Universität zu Prag, in welcher Stadt er auch im J. 1764 geboren war. Durch sein vielseitiges Wissen, sein nicht unbedeutendes Talent in der Musik und seine phantasiereiche Begabung befähigt und getrieben, übergab er der Welt ein Monument seines Scharfsinnes, dessen Gedächtniss sich in der Geschichte der abendländischen Musik bis heute und noch ferner erhalten wird, indem es das Streben des damaligen Zeitgeistes in einer Concentrirtheit vorführt, wie sie als warnendes Beispiel dafür dienen kann, bis zu welcher Stufe die Kunst gelangt, wenn sie die grösstmögliche Vereinigung hörbarer Naturerscheinungen anstrebt. Das 17. Jahrhundert war die Blüthezeit ähnlicher Bemühungen in der Kirche; alles Hörbare suchte man dort zum Lobe des Höchsten mit dem geordneten Tonreiche der Orgel in Verbindung zu bringen: das Krähen des Hahnes, das Schlagen von Becken und Glocken u. s. w., und man erfand ausserdem tonliche Darstellungen des Nachtigallengesanges, des Meergebrauses u. A. In der sich immer mehr entwickelnden Hausmusik konnten diese Bemühungen nicht ohne Nachhall bleiben, und die eben in Europa bekannt gewordene sogenannte Janitscharenmusik stellte sich als besonders zu beachtendes Moment dabei dar. Die Verbesserung des Clavichords im 18. Jahrhundert zeigt auch diese Bemühungen sehr klar, und B., durch ein von einem Prager Glockengiesser unvollendet hinterlassenes Tasteninstrument, welches jenem Zeitgeschmacke in bisher noch nicht dagewesener Weise genügen sollte, angeregt, baute ein Fortepiano, welches das Höchste in dieser Weise bieten sollte; im J. 1795 trat er mit diesem Instrumente vor die Oeffentlichkeit, obgleich er noch keinen geeigneten Namen für dasselbe gefunden hatte. Dies Instrument hatte die Form eines gewöhnlichen Flügels, besass aber zwei Tastaturen und barg hinter Vorhängen unter sich einen Apparat, durch welchen alle Geräusche der Janitscharenmusik erzeugt werden konnten, einzeln wie zusammen; vermittelst eines Pedals

konnte man den Saitentönen des Flügels rhythmisch die Klänge von Trommeln, Triangeln, Becken u. s. w. beifügen. Wie man durch die eine Tastatur die Saiten behandelte, so konnte man durch die andere mehrere Reihen Orgelpfeifen ertönen lassen. Der Wind, durch den die Pfeifen angeblasen wurden, kam aus einem unter dem Flügel befindlichen Blasebalg, welcher durch einen besonderen Tritt von dem Spieler des Instrumentes regiert, oder von einem Anderen vermittelst eines Riemens in Bewegung gesetzt wurde; durch einen 3,3 Centimeter weiten Schlauch gelangte der Wind in die Lade. Mit diesem Instrumente vermochte B. die verschiedensten Klangcombinationen zu machen: Trommeln und Pfeifen; Fortepiano und Triangel; Flötenklänge, Saitentöne und Janitscharenmusik u. dgl. m. Durch eine noch nebenbei angebrachte Mechanik fügte er diesem Ensemble sogar noch den schnarrenden Ton der Sackpfeife hinzu, eben so das Geklapper der Castagnetten. Allen diesen dem Zeitgeschmacke theilweise wohl genehmen Klangwirkungen suchte er jedoch noch Geräusche beizufügen, die dem Sturmwind, dem Donner und dem Hagelwetter entsprechen sollten. Letzteres suchte er durch Schrotkörner, die in einem 1 Meter hohen Cylinder herabfielen und ein immerwährendes dumpf klatschendes Geräusch verursachten, zu erzielen. Ob es B. gelungen ist, die schmetternde Trompete, über deren Nothwendigkeit zu diesem Instrumente derselbe sich im »Liter. Anz.« 1798, Nr. LI, S. 531 eingehender auslässt, noch seinem Geschmacke entsprechend demselben auch hinzuzufügen, ist bisher unbekannt geblieben. Denkt man sich nun B. in Thätigkeit vor diesem Instrumente und nimmt man hinzu, dass er als leitenden Faden in diesem Klangreiche meist eigens dazu componirte Gesänge anwandte, oder vermittelst eines kleinen mit einer Messingzunge versehenen Rohres melodische Sätze erzeugte, die in der Klangfarbe den Fagotttönen nicht unähnlich waren, so wird der Ausspruch eines diese Erfindung verehrenden Zeitgenossen leicht in seiner ironischen Auffassungsart entgegenleuchten, »recht erquickend ist die Stille, welche nach dem beängstigenden Ungewitter eintritt«. Wie alles Neue erregte in der ersten Zeit diese Erfindung in Prag bedeutendes Aufsehen, sie wurde aber bald immer weniger beachtet und scheint niemals weiter nachgebaut worden zu sein. Wahrscheinlich ist auch B. selbst bald nach dieser Zeit gestorben, denn der Nachwelt ist bisher von einer späteren musikalischen Thätigkeit desselben Nichts bekannt. —t.

Blahag, Joseph (auch Blahak geschrieben), geboren 1779 zu Raggendorf an der ungarisch-deutschen Grenze, war der Sohn eines Lehrers und gleichfalls für den Schulstand bestimmt. Bereits war er 1798 an der Normalschule zu Wien angestellt, als er im Vertrauen auf seine schöne Tenorstimme die bisherige Laufbahn ganz aufgab und zur Bühne überging. Er war hierauf von 1802 bis 1823 erster Tenorist am Leopoldstädter Theater, versah aber zugleich die Tenoristenstelle an der landesfürstlichen Pfarrkirche St. Peter unter der Direction Preindl's, dessen Nachfolger im Kapellmeisteramte er 1824 wurde. In dieser Stellung starb B. am 15. Decbr. 1846. Seine Compositionen bestehen in 14 Messen, 25 Graduales, 29 Offertorien, 10 *Tantum ergo* und zwei *Te deen*, von denen Einzelnes im Druck erschienen ist und den Beruf des Componisten für Kirchenmusik unzweifelhaft bekundet.

Blahetka, Leopoldine, geboren am 15. Novbr. 1811 zu Guntramsdorf bei Wien, wurde auf dem Klavier zuerst von ihrer Mutter, einer geborenen Träg, sodann aber von Czerny und endlich von Moscheles unterrichtet, sodass sie zu einer ganz vorzüglichen Pianistin heranwuchs. Als solche machte sie bereits in ihrem siebenten Jahre in Conzerten zu Wien das grösste Aufsehen. Aber über eine einseitige Virtuosität hinausstrebend, machte sie noch bei Hieronymus Payer Studien auf der Physharmonica und bei Simon Sechter in der Composition, sodass sie auf ihren vielen Kunstreisen enorme Erfolge errang. Seit 1840 lebt sie als Musiklehrerin in Boulogne. Im Druck hat sie ungefähr 70 ihrer Compositionen erscheinen lassen, bestehend in Conzerten, Sonaten, Rondos, Variationen u. s. w.

Blainville, Charles Henri **de**, zu Paris um 1725 (nach Fétis jedoch in einem Dorfe bei Tours im J. 1711) geboren, war in Paris Musiklehrer und Violoncellist, legte sich endlich, als seine Compositionen keinen Boden zu fassen vermochten, auf die musikalische Schriftstellerei, wodurch er jedoch auf manche Irrwege gerieth.

Gleich in seiner ersten Arbeit dieser Art »*L'harmonie theorico-pratique*« (Paris, 1751) überraschte er das Publicum mit einer neuen Idee, die sich jedoch keineswegs allgemeiner Anerkennung erfreute. Er suchte zu beweisen, dass man zwischen der Dur- und Moll-Tonart eine vermittelnde Tonfolge einführen müsse, die er *Modus tertius* nannte und deren Scala aufsteigend eine Abwechslung der ganzen und halben Töne in folgender Art besitzen müsste: ein Halbton, drei Ganztöne, ein Halbton und zwei Ganztöne. Man erkennt in dieser Tonfolge sofort die verständig umgekehrte Intervallenfolge der Durnorm, welche Folge jedoch nicht die dem Halbton eigene Tonempfindung zugleich mit umzukehren vermag, und desshalb dem modern Fühlenden stets als Tonart unfassbar bleibt. Trotzdem dass B. durch die Einführung des *Modus tertius* dem Wesen des *Semitonium modi* Hohn sprach und eigentlich nur eine der alten griechischen Octavgattungen in die moderne Musik einführen wollte, also gänzlich gegen die eingelebten Tonempfindungen verstiess: so componirte er doch, um praktisch für seine Idee zu wirken, eine Sinfonie auf *e*, deren Tonleiter also: *e f g a h c d e* war. Aehnliche tonschöpferische Versuche sind auch von deutschen Componisten, selbst in späterer Zeit, vergeblich versucht worden, B.'s energisches, offenes Handeln jedoch für seine Idee rief in der französischen Kritik, die damals besonders durch J. J. Rousseau und Serre im »*Mercure de France*« geistreich und scharfsinnig vertreten war, manche derbe Zurechtweisung hervor, die dem dadurch gereizten und noch mehr auf seine Erfindung als eine rationell berechtigte bestehenden B. manche nicht eben für die Klarheit seines Denkens sprechende Erwiderung entlockte. Seine ferner herausgegebenen Werke »*L'esprit de l'art musical, ou réflexions sur la musique et ses différentes parties*« (Genf, 1754, und Paris, 1765), ins Deutsche durch Hiller übersetzt, und »*Histoire générale, critique et philologique de la Musique*« (Paris, 1767), erfreuten sich auch keiner lebhafteren Theilnahme, weil geschichtlich Neues in denselben nicht geboten wurde, und die Idee von dem *Modus tertius*, allgemein verurtheilt, überall in den Werken wieder auftauchte. Dieser unverkennbar nach etwas Hohem in der Kunst strebende Musiker erlebte es noch, dass man all' seine angestrengten Kunstbemühungen als durchaus nicht der Zeitempfindung entsprossene ansah, und schon vor seinem Heimgange nur in den Bibliotheken davon Kenntniss nehmen musste. Er starb um 1786 zu Paris. -t.

Blaise, Adolphe, Fagottist im Orchester der *Comédie italienne* zu Paris um 1737, schrieb anfangs für diese Bühne Balletmusiken und Divertissements, hierauf, durch eine günstige Aufnahme ermuntert, auch einige Opern, wie »*Isabelle et Gertrude*«, »*Annette et Lubin*«, beide Texte von Favart, und »*Le trompeur trompé*«, welche sämmtlich mit Erfolg gegeben wurden. B. starb im J. 1772 zu Paris.

Blake, Benjamin, geboren 1751 zu Kingsland, ein vielseitig gebildeter englischer Musiker, der sich ebensowohl als Klavier- und Violinspieler, wie als Componist hervorthat. Bis 1793 war er Mitglied des Orchesters am italienischen Theater in London, worauf er Musiklehrer an einer Schule zu Kensington wurde, sich aber 1820 Alters und Krankheits halber in das Privatleben zurückzog. Er starb im J. 1823. Unter seinen Compositionen befinden sich Kirchenwerke, Sonaten für Pianoforte, für Violine, Bratschenstücke, Duos für Violine, Viola u. s. w.

Blamont, François Colin **de,** Sohn eines königl. Kammermusicus, von dem er auch den ersten musikalischen Unterricht erhielt, wurde am 22. Novbr. 1690 zu Versailles geboren. In der Harmonie und im Contrapunkt wurde er von Lalande unterrichtet. Schon in seinem 17. Jahre konnte er als Violinist eine Stellung in der Kapelle der Herzogin von Maine einnehmen und erwarb sich, besonders durch seine Composition der »*Circé*« von J. J. Rousseau, die bleibende Gunst seiner Herrin. Der sangreiche Ton, den er seinem Instrumente abzugewinnen verstand, wie seine geschmackvollen Compositionen, schafften ihm bald einen ausgebreiteten Ruf und führten ihn zu den höchsten gesellschaftlichen Ehren. In seinem 29. Jahre vertraute man seinen Händen das Oberaufseheramt über die Musik des St. Michel-Ordens an, eine Stellung, die vor ihm ein Sohn Lully's verwaltet hatte, und 1722 erschien sein berühmtestes Werk »*Fêtes grecques et romaines*«, das ihm den Ruf, »der grösste Componist Frankreichs zu sein«, erwarb. Durch diesen Ruf und B.'s gesell-

schäftliche Fähigkeiten wurde Ludwig XV. bewogen, ihn zum Ritter des St. Michel-Ordens zu ernennen, B. in den Adelstand zu erheben und zum Kapellmeister seiner Kammermusik zu machen. Mit diesen hohen Würden belehnt und seinem Berufe in Eifer folgend, lebte er zu Versailles bis zum 14. Febr. 1760, von Allen, die ihm nahekamen, geliebt und geehrt. Bis ins Alter hin sich der musikalischen Composition befleissigend, sind seine Werke so zahlreich geworden, dass man zur genaueren Kenntnissnahme derselben auf die Bibliotheken von Versailles und Paris verweisen muss; hier mögen die seinerzeit beliebtesten Opern B.'s wenigstens erwähnt werden. Es sind: »*Fêtes de Thétis*«, deren dritter Act von Bury componirt worden ist; »*Jupiter vainqueur des Titans*«, die er mit Bury zusammen componirte; »*Les caractères de l'amour*«; »*Diane et Endymion*«; »*Parnasse lyrique*«; »*Zephire et Flore*«; »*Caprice d'Erato*« und »*Retour des Dieux*«. Auch eine kleine Schrift, betitelt: »*Essai sur les goûts anciens et modernes de la musique française*« (Paris, 1754) hat er verfasst, in welcher er gegen die Anhänger der italienischen Musik und besonders gegen J. J. Rousseau zu Felde zog.

Blanc, Adolphe, französischer Violinspieler und Componist, geboren am 24. Juni 1828 zu Manosque im Departement der Nieder-Alpen, trat 1841 in das Pariser Conservatorium und machte daselbst Violin- und Compositionsstudien, letztere unter Halévy's Leitung. Er lebt in Paris als Conzertspieler und Componist und hat zahlreiche Werke veröffentlicht, von denen die für Kammermusik werthvoll sind.

Blanc, Didier **le,** war ein Gesangscomponist des 16. Jahrhunderts, von dem sich nur ein Werk »*Chansons à 4 voix*« (Paris, 1597) erhalten hat, welches Texte der vorzüglichsten Dichter jener Zeit, als Balf, Belleau, Bellay, Jamin und Desportes mit Compositionen B.'s enthält. (Vgl. Verdier, »Bibliothek«.) x.

Blanc, Hubert **le,** wahrscheinlich ein Schöngeist, der um die Mitte des 18. Jahrhunderts zu Paris lebte, hat sein Andenken durch ein Witz und Laune athmendes Werk: »*La Défense de la Basse de Viole contre les Entreprises du Violon et les Prétentions du Violoncelle*« (Amsterdam, 1740) erhalten. 0.

Blanc, le, war der Name eines zu Paris um 1787 thätigen Musikdirectors an dem Theater »*Petits Comédiens*«. Von demselben ist bekannt, dass er für diese Bühne die Operetten: »*La Noce béarnaise*«, 1787, und »*Gabrielle et Paulin*«, 1788, in Musik setzte; es wird ausserdem angenommen, dass er der Componist von unter dem Namen Blanc gestochenen Flötenduetten sei, die man in englischen Katalogen verzeichnet findet. 2.

Blancanus, Josephus, eigentlich Giuseppe Blancani geheissen, 1566 zu Bologna geboren, hatte sich dem Priesterstande als Jesuit gewidmet und war später Professor der Mathematik zu Parma, woselbst er auch am 7. Juni 1624 gestorben ist. In seinen hinterlassenen Schriften finden sich beachtenswerthe musikalische Aufzeichnungen vor, und zwar in der »*Chronologia celebrium Mathematicorum*« (*Bologna,* 1515) einige biographische Notizen über Tonkünstler; und in »*Aristotelis loca mathematica ex universis ejus operibus collecta et explicata*« (*Bononiae,* 1615), so wie in der Schrift »*Echometria, sive tractatio de Echo*« (Modena, 1653) Ergehungen über andere Musik betreffende Gegenstände und Erscheinungen. †

Blanchard, Auguste, auch unter dem Namen Zimdar bekannt, war die Tochter Georg Benda's. Sie betrat als Sängerin zuerst 1776 in Gotha die Bühne. Ihre hervorragenden Leistungen erwarben ihr bald eine dauernde Stellung am Hamburger Stadttheater, wo sie ihren ersten Mann, den Schauspieler Zimdar, kennen lernte und sich mit demselben 1783 verheirathete. Im J. 1785 entzückte sie durch ihren Gesang als Mitglied der zweiten Bondinischen Gesellschaft Prag; hier scheint sie ihren Mann durch den Tod verloren zu haben. Im J. 1794 wurde sie in Breslau dauernd engagirt, wo sie zum zweiten Male sich und zwar mit dem Schauspieler B., verheirathete und unter diesem Namen bei dem musikliebenden Publicum bis zu ihrem Tode, 1810, in höchster Gunst stand. 0.

Blanchard, Esprit Joseph Antoine, am 29. Febr. 1696 zu Pernes im Comitat Avignon geboren, Sohn eines Arztes, zeigte in frühester Jugend so bedeutende musikalische Anlagen, dass der berühmte Kapellmeister Poitevin zu Aix ihn zum

Kapellknaben machte und seine musikalische Erziehung übernahm. Schon in seinem 21. Jahre wurde er als Musikdirector nach Marseille an das Capitel St. Victor berufen, wo ihn jedoch sein reges Streben nicht lange rasten liess. Er war bald darauf kurze Zeiträume hindurch in Toulon, in Besançon und in Amiens thätig, bis er sich durch seine 1737 vor Ludwig XV. aufgeführte grosse Motette »*Laudate Dominum*« die Zuneigung des Hofes erwarb, sodass man ihm die durch Bernier's Tod erledigte Kapellmeisterstelle anvertraute. Im J. 1742 wurde B. zum Prior und Pensionair einer Abtei ernannt und 1748 zum Oberaufseher der königlichen Kapellknaben eingesetzt. Gleichwohl entzog er sich bald darauf dem geistlichen Stande gänzlich, indem er sich verheirathete. Dieser Schritt scheint übrigens nicht weiter nachtheilig auf seine gesellschaftliche Stellung eingewirkt zu haben, denn der König erhob ihn nicht lange darauf, in Anbetracht seiner grossen Verdienste um die Tonkunst im Allgemeinen und um die Verbesserung des Kapellgesanges im Besonderen, in den Adelstand, ernannte ihn 1761 zum königlichen Kapellmeister und belehnte ihn an Rameau's Stelle mit dem Ritterkreuz des St. Michel-Ordens. Reich mit Ehren bedacht, starb er am 10. April 1770 zu Versailles. Trotzdem dass B. als Componist gleichfalls überaus thätig gewesen ist, kennt man im Allgemeinen Nichts mehr von seinen Werken. Vielleicht, dass in den Kirchenarchiven von Amiens und Versailles noch Einiges zu finden ist.

Blanchard, Henri Louis, eben so berühmt als dramatischer, wie als musikalischer Schriftsteller, wurde am 7. Febr. 1778 zu Bordeaux geboren, wo er von seinem Vater Unterricht im Violinspiel und von Franz Beck in der Harmonielehre erhielt. Dann kam er nach Paris, wo er von Rud. Kreutzer, Reicha und Méhul unterrichtet wurde. Vom J. 1818 bis 1829 war er Musikdirigent am *Théâtre des Variétés*, während welcher Zeit er zahlreiche, zum Theil populär gewordene Vaudevilles componirte. Nach der Julirevolution übernahm er die Direction des *Théâtre Molière*, schrieb nun verschiedene Dramen, welche meist ganz bedeutenden Erfolg hatten, ihn aber auch bei der Regierung missliebig machten, sodass er, um den ihn treffenden geflissentlichen Bedrückungen zu entgehen, wieder komische Opern componirte, von denen aber nur eine, »*Diana de Vernon*«, im *Théâtre des nouveautés* zur Aufführung gelangte. Seit 1833 betrieb er die Kritik und musikalische Schriftstellerei und leistete auf diesen Gebieten, unterstützt durch seine trefflichen musikalischen Kenntnisse, Gediegenes, wie seine Aufsätze und Abhandlungen in der »*Pandore*«, »*Europe littéraire et musicale*«, »*Foyer*«, »*Revue et Gazette musicale*« u. s. w. darthun. Er selbst starb am 18. Decbr. 1858 zu Paris.

Blanche (franz., wobei *note* zu ergänzen), die weisse Note, identisch mit dem italienischen Bianca (s. d.).

Blanchet, ein französischer Tonkünstler, von dem eine vielfach angefochtene Schrift »*L'art ou les principes philosophiques de chant*« (Paris, 1756) erschien. Er war um 1780 einer der berühmtesten Pariser Klavierbauer. (Vergl. La Borde, *Vol. III*, S. 409.)

Blanchin, François, französischer Lautenist des 16. Jahrhunderts, der zu Lyon lebte und von dem nur einige bei Jacques Moderne in Lyon erschienene Lautenstücke noch bekannt sind. (Vgl. Verdier, »Bibliothek«.)

Blanchini, Francesco, von adeligen Eltern am 13. Decbr. 1662 zu Verona geboren, widmete sich dem geistlichen Stande. Von seinen Lebensverhältnissen ist nur bekannt, dass er Bibliothekar des Cardinals Ottoboni zu Rom war, dann Canonicus zu St. Lorenzo wurde, und als päpstlicher Hausprälat am 2. März 1729 gestorben ist. B., der, wie in der Musik, so auch in den anderen schönen Künsten wohlbewandert war, hat sein Andenken bis heute durch sein Werk »*De tribus generibus instrumentorum musicae veterum organicae dissertatio*« erhalten, das nach seinem Tode in Rom 1742 erschien. Dasselbe enthält ausser einer genauen Beschreibung aller damals bekannten Instrumente der alten Aegypter, Hebräer, Griechen und Römer auch auf vielen Kupfertafeln sorgfältige Abbildungen derselben. 0.

Blanchis, Petrus Antonius, s. Bianchi, Pietro Antonio.

Blanck, Constance, eine vorzügliche Altistin der Berliner Singakademie, wurde am 12. August 1779 zu Berlin geboren und zunächst zu einer guten Pianistin aus-

gebildet, als welche sie sich auch in den Patzig'schen Conzerten mit Beifall hören liess. Vom Sänger Tosoni wurde ihre schöne, tiefe Stimme vervollkommnet, und 1793 trat sie in die Singakademie, wo sie sich nach dem Rathe Fasch's und Zelter's und nach dem Vorbilde der vortrefflichen Sängerin Madame Zelter weiter ausbildete. Für Alt-Solopartien war sie bis ins 19. Jahrhundert hinein eine Zierde dieser Gesellschaft, der sie auch bis zu ihrem Tode, am 26. Mai 1861, als Mitglied angehörte und zwar eifrig und thätig, so lange es ihre körperlichen Kräfte zuliessen.

Blanckenmüller, Georg, lebte im 16. Jahrhundert und ist nur durch wenige contrapunktistische Werke noch bekannt; einige derselben befinden sich gedruckt in Salblinger's »*Contentus* 4, 5, 6 *et* 8 *voc.*« (Augsburg, 1545). Ein Manuscript der Münchener Bibliothek im Cod. 22 birgt eine Sammlung Motetten für 4—6 Stimmen, die von Orl. Lassus, Lud. Daser und einem gewissen Planckenmüller componirt sind; diese Schreibweise lässt darüber in Zweifel, ob der Componist dieser Motetten Blanckenmüller oder Blanckmüller geheissen hat. 0.

Blanckmüller, J. L., ein Liedercomponist der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, von dem sich in der Zwickauischen Bibliothek eine Sammlung vierstimmiger weltlicher Lieder vorfinden, die wahrscheinlich 1548 herausgegeben sind, ist, wenn nicht jene bei Blanckenmüller erwähnten Motetten als seine Werke betrachtet werden müssen, durch keine anderen Compositionen mehr bekannt. 0.

Blancks, Edward, ein alter englischer Contrapunktist, war Mitarbeiter an den 1594 zu London erschienenen »vierstimmigen Psalmen-Melodien«.

Blancus, Christophorus, ist nur durch das Werk Mersenne's »*De instrumentis harm.*« *lib. I, prop.* 17 uns als Componist der »*Tavola d'imparare di formare passaggi e fughe, ed intavarli per il Liuto, Gravicembalo, Violone ed Viola da gamba*« (*Roma*, 1614) bekannt. 0.

Blancus, Jacob, Contrapunktist des 16. Jahrhunderts, von dem die Münchener Bibliothek einige Werke, als *Officia* und Kirchenstücke, im Codex unter 41 verzeichnet, aufbewahrt.

Bland, John, einer der berühmtesten Musikalienhändler und Verleger Londons, dessen Firma gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Flor stand. — Mit gleichem Namen, nämlich als Miss Bland, zeichnete sich um 1796 eine Sängerin auf den Theatern Londons aus und war der Liebling des damaligen musikliebenden Publicums. Es ist nicht ganz unwahrscheinlich, dass diese Letztere die Tochter des Ersteren gewesen ist.

Blangini, Giuseppe Marco Maria Felice (in Deutschland kurzweg Felix B. genannt), war der Sohn wohlhabender Eltern und wurde am 8. Nov. 1781 zu Turin geboren. Seine unverkennbaren bedeutenden Anlagen zur Musik bestimmten die Seinigen, ihn frühzeitig auf mehreren Instrumenten unterrichten zu lassen, und zehn Jahr alt, wurde er im Orgelspiel und in der Composition ein Schüler des Abts Ottani, Kapellmeisters an der Domkirche zu Turin. Bereits 1793 wurde B. selbst Hilfsorganist an dieser Kirche und führte 1795 eine Messe für Chor, Soli und volles Orchester eigener Composition auf, die allgemeinen Beifall fand. Im J. 1799 ging er zu weiterer Ausbildung nach Paris, gab daselbst Musikunterricht und machte sich durch einige Instrumentalsätze und durch eine grosse Anzahl von Romanzen und Gesangnotturnen, die er selbst sehr schön vorzutragen wusste, so vortheilhaft bekannt, dass man ihm die Vollendung einer von Della-Maria hinterlassenen Oper »*La fausse duègne*« übertrug. Das Werk machte bei seiner Aufführung Glück und dem Componisten Muth, die Opern »*Nephtali*« und »*Zélie et Terville*« folgen zu lassen. Gleichzeitig vermehrte er seinen guten Ruf in Privatconzerten, wo er mit grösstem Beifall als Tenorsänger auftrat. Nach München 1805 berufen, führte er dort eine neue Oper »*Encore un tour de Calife*« (Califenstreiche) auf und erhielt den Titel eines kurfürstl. bayerischen Kapellmeisters. Ein Jahr später ernannte ihn Napoleons Schwester, die Fürstin Borghese, zu ihrem Musik- und Conzertmeister und 1809 berief ihn der König Hieronymus von Westphalen als Kapellmeister an Reichardt's Stelle nach Kassel. Nach dem Sturz der Franzosenherrschaft wandte sich B. noch einmal nach München und führte dort seine in Kassel componirte italienische Oper »Trajan in Dacien« auf, ging aber endlich, da er keine feste Anstellung fand, 1814 nach Paris,

um nie mehr nach Deutschland zurückzukehren. Er wurde zunächst Intendant der Privatmusik des Königs von Frankreich und später Gesangprofessor am Conservatoire. B. starb zu Paris am 18. Decbr. 1841. Seine zahlreichen, meist lyrischen Compositionen zeichnen sich durch reiche und einschmeichelnde Melodik, Natürlichkeit und Anmuth aus, sodass er mit Recht von den Italienern »der musikalische Anakreon« genannt wurde; viele seiner Lieder und Gesangduetten werden noch jetzt häufig gesungen und sehr geschätzt. Im Ganzen hat er 34 Hefte Romanzen, 17 Hefte ein- und zweistimmiger Canzonetten, 170 zweistimmige Notturni, einige Motetten und Messen und einige 20 Opern hinterlassen. Seine überwiegend lyrische Begabung lässt es erklärlich finden, dass B.'s dramatische Partituren in Deutschland kein Glück machten; namentlich sollen seine recitativischen Gesänge, Arien und Duette, trotz ihrer schönen Motive, kein richtiges Maass gekannt haben und die Chöre und Ensemblestücke mangelhaft gewesen sein. Ausser den bereits oben genannten Opern B.'s seien noch angeführt: *»Le naufrage«*, *»Les femmes vengées«*, *»L'amour philosophe«*, *»La Fée Urgèle«*, *»Inès de Castro«* u. s. w.

Blankenborg, Quirinus **van,** 1654 in Gouda geboren, war, nach den Berichten Forkel's und Lustig's, Licentiat der Philosophie und Medicin und Organist an einer Kirche der Reformirten im Haag; von demselben sind noch Musik behandelnde Schriften erhalten. Nach Lustig's Mittheilungen in den kritischen Briefen von Marpurg führt das eine in seiner Originalausgabe noch vorhandene Werk den Titel: *»Elementa musica, of nieu Licht tot het welverstaan van de Musiec en de Bas-Continuo. Door Regelen, met Reden en Bewijs, gebouwd op een klare outledinge der eerste Beginselen. Na een voorafgaande wederlegging van de dwalingen dezes tijds etc.«* und erschien zu s'Gravenhage 1739 in zwei Theilen mit vielen Kupfern. Ausser diesem ist nur noch ein Werk von B. bekannt, und dieses auch nur in einer späteren Ausgabe. Der Titel desselben ist: *»Clavicimbel en Orgelboek der Gereformeerde Psalmen en Kerkgezangen, med dezelfde Noten die de Gemeinte zingt, tot vloeijende maatzangen gemaakt, in styl en hoogte bepaald, met cieraden voorzien en met Kunst verrijkt, tweede Druk, vermeerdert med een Instructie of onderwijzinge tot de Psalmen, Regelen Compsitie van de Bas, Alphabet voor de Blinden, en volkomen van Drukfouten gezuivert«*, Gravenhage, bei der Wittwe O. van Thol und Sohn, 1772. Nach demselben Gewährsmann war B. 1739 noch am Leben. 0.

Blankenburg, Christian Friedrich **von,** am 24. Januar 1744 unweit Kolberg in Pommern geboren, betrat sehr früh die gewöhnlich vom preussischen Adel frequentirte militairische Laufbahn. Im 17. Jahre besuchte er die Militairschule zu Berlin, wurde bald darauf Offizier, machte als Adjutant des Krokow'schen Dragoner-Regiments mehrere Schlachten des siebenjährigen Krieges mit, und erhielt 1777 als Hauptmann seinen Abschied. Nach dieser Zeit wählte B. Leipzig zu seinem Wohnsitz und beschäftigte sich mit literarischen, vorzüglich schönwissenschaftlichen, Arbeiten. Seine literarische Thätigkeit verbreitete sich auch auf das musikalische Gebiet, indem er in den Jahren 1792 und 1793 Zusätze zu Sulzer's »Theorie der schönen Künste« herausgab, welche Zusätze er, um sie den Besitzern der Ausgabe von 1786 nutzbar zu machen, in drei Bänden 1796, 1797 und 1798 einzeln drucken zu lassen beabsichtigte. Nur den ersten Band dieser Ausgabe vermochte er selbst zu veröffentlichen, indem ihn am 4. Mai 1796 der Tod ereilte; die beiden letzten Bände erschienen unter der Redaction eines anderen Literaten. Ein Portrait B.'s befindet sich als Titelkupfer vor dem 90. Bande der »Allgemeinen deutschen Bibliothek«. †

Blankensee, Georg Friedrich Alexander, Graf **von,** königl. preussischer Kammerherr, Doctor beider Rechte und Ritter hoher Orden, ein eifriger Liebhaber der schönen Künste, namentlich der Musik. Mittelmässiger Violinist und als Componist abhängig von der Beihilfe der mit ihm verkehrenden Musiker, wäre er nicht berechtigt, in einem musikalischen Werke Platz zu finden, wenn sein Name nicht bereits nach dem Vorgange C. von Ledebur's in dessen Tonkünstlerlexikon Berlins in mehrere Wörterbücher übergegangen wäre. Graf B. ist am 4. Novbr. 1793 auf Schloss Filehne geboren, lebte meistentheils auf seinen Gütern und in Berlin und starb, auf einer Badereise begriffen, am 14. Juli 1867 in Oberschlesien.

Blarren oder **Plärren** nennt man das starke Geräusch, welches sich oft beim Erklingen eines Rohrwerkes (s. d.) der Orgel in unangenehmer Weise bemerkbar macht, sodass selbst der Ton dadurch unklar erscheint. Gewöhnlich ist der Grund dieser unangenehmen Erscheinung der Mangel an Elasticität der Zunge (s. d.) oder die unregelrechte Befestigung derselben; vorzugsweise aber gehört ein zu weites Hervorragen der Zunge über die Rinne hinaus zu den Ursachen, welche ein sehr starkes B. hervorrufen. 0.

Blas oder **Blasa** hiessen zwei Brüder, Virtuosen auf der Oboe, die zu Ende des vorigen Jahrhunderts in Spanien geboren waren und zu Anfang dieses Jahrhunderts ihren Ruf beinahe über ganz Europa ausbreiteten. Ihre Kunstleistungen, die fast nur in der Vorführung von Duos für zwei Oboen eigener Composition bestanden, sollen in der vollendeten Art des Ensemblespiels hinreissend auf die Hörer gewirkt haben. Man sagt, dass selbst das milde Klima Süddeutschlands auf den Organismus dieser spanischen Künstler zerstörend eingewirkt habe, sodass der jüngere B. in Ludwigsburg dem Einflusse desselben erlag. Der ältere B., durch den Verlust seines Bruders tief erschüttert, kehrte nach Spanien zurück und entsagte weiteren Conzertreisen. 0.

Blasebalg, s. Balg.

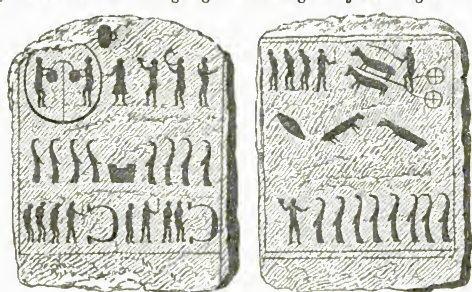
Blasen heisst die organische oder mechanische Erzeugung eines Luftstromes; in der Musik wird dieser Ausdruck als Bezeichnungsweise für das tönende Erregen eines Körpers durch einen Luftstrom angewandt. Es ist somit sprachlich geboten, wenn man ausdrücken will, dass ein Instrument vermöge eines Luftstroms nur tönend erregt werden kann, dasselbe ein Blasinstrument zu nennen, und dem analog auch, dass, wenn von einem Menschen, der ein solches Instrument mit seinem Athem behandelt, gesprochen werden soll, gesagt werden muss: er bläst das Instrument, während man von einem Instrumentisten, der eine andere Instrumentgattung, z. B. Streich- oder Griffbrettinstrumente, ertönen lässt, sprachgebräuchlich zu sagen pflegt: er spielt das Instrument. Auch von Demjenigen, der eine gewisse Gattung von Blasinstrumenten behandelt, spricht man in letzterer Art; so sagt man von einem Menschen, der einen Körper mittelst eines Luftstroms tönend erregt, den er nicht selbst durch Thätigkeit seiner Lungen hervorbringt, er spielt das Instrument und nennt den Menschen, diesem Sprachgebrauche folgend, je nach dem Instrument z. B. Orgel-, Aeolinen-, Physharmonica- u. s. w. -Spieler. Was nun das B. selbst anbetrifft, so ist dasselbe zweifacher Art; es wird entweder durch den menschlichen Athem ausgeführt oder durch Auspressung der Luft aus künstlich erzeugten Luftansammlungen. Das B., welches durch Einhauchen des Athems in das Schallrohr u. s. w. geschieht, ist in sich selbst vielfach verschieden, und erzeugt durch seine Verschiedenheit in der Richtung und Intensität auch immer eine dieser Verschiedenheit entsprechende Wirkung. Wir sehen z. B., dass bei Blasinstrumenten die Oeffnungen, wo dieselben angeblasen (s. d.) werden, jenachdem der Luftstrom in der Tonzeugung dem Verlangen entsprechend am wirksamsten sein kann, anders gestaltet werden; anders ist das Mundstück des Hornes, als das der Trompete, und wieder anders das der Clarinette oder Oboe; — wir erleben ferner, dass oft ein Bläser die Melodien auf seinem Instrumente gefühlvoller geben kann, als ein anderer auf demselben Instrumente, weil er in der Führung des Luftstromes, also in dem Bl., noch Nüancen empirisch zu erzeugen vermag, die wohl klangbeeinflussend, doch nicht tonverändernd sind; — wir wissen endlich noch, dass durch die Stärke des Bl.s die Zahl der sich in dem Rohre bildenden Schwingungsknoten, oder die Tonhöhe bedingt ist. Trotz dieser so hervorragenden Eigenheiten des Bl.s, die selbst durch die innere Gestaltung der verschiedenen Blasinstrumente in gewisser Beziehung anschaulich gemacht werden, hat sich die Wissenschaft bisher nur ein beschränktes Erkennen desselben erworben, indem sie nur theilweise die Wirkungen des nicht durch Athem erzeugten tonerregenden Luftstroms erforschte. Das Bl., sobald es durch mechanische Mittel ausgeführt wird, ist gewöhnlich die Erzeugung eines in seiner Kraft stetig gleich bleibenden Luftstroms, selten die eines durch Zufall oder Bestimmung in seiner Intensität verschiedenen. In der Art, in welcher bei den Blasinstrumenten überhaupt das B. ausgeführt wird, hat nun auch die psychische Wirkung des Tones ihre Begründung, was uns die sprach-

lich gebräuchlichen Ausdrucksweisen in Bezug auf diese: die Orgel hat einen kalten oder die Tuba hat einen ergreifenden Ton, andeuten mögen, da eine wissenschaftliche Begründung dieser allgemein anerkannten Eigenheiten des Klanges der verschiedenen Blasinstrumente für jetzt beinahe noch unmöglich ist. Um so mehr aber ist somit jede äussere Form, in der das B. ausgeführt wird, von Wichtigkeit, und der Pflicht, nach Kräften zur Anbahnung einer Theorie des Bl.s mit beizutragen, wollten wir zu genügen suchen, indem wir bei jedem Instrumente das Wesentliche des Bl.s, wie des Ansatzes desselben verzeichneten. B.

Blasi, Luca, geboren zu Perugia am Schlusse des 16. Jahrhunderts, galt in Italien als einer der geschicktesten Orgelbauer. Von seiner Thätigkeit ist nur bekannt, dass er zu Rom in der Basilica Constantiniana eine Orgel mit 16 Stimmen auf Befehl des Papstes Clemens VIII. neu fertigte und gleichzeitig das für das grösste gehaltene Orgelwerk jener Zeit in der Laterankirche zu Rom zum ersten Male wieder ausbesserte. Dieses Werk war 1549 gebaut, hatte 36 klingende Stimmen, worunter sich eine von 10 Meter Länge befand, und wurde durch zwei Manuale und ein Pedal regiert. (Vgl. Bonanni, »*Gibinett. Armon.*« S. 79.)

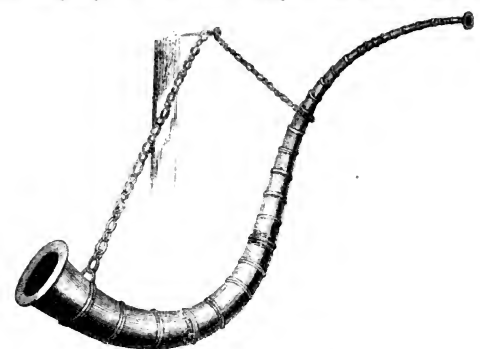
Blasinstrumente im engeren Sinne nennt man alle Tonwerkzeuge, bei denen der schallende Körper eine cylindrische Luftsäule ist, die durch einen vermittelst des menschlichen Odems erzeugten Luftstrom tönend erregt wird: hierzu gehören die Flöten, die Clarinetten, die Oboen, die Fagotte, die Hörner, die Posaunen u. s. w. Im weiteren Sinne heisst man jedoch jedes musikalische Instrument ein B., durch welches ein luftförmiger oder flüssiger, streng begrenzter Körper durch den Strom einer gleichen Materie tönend bewegt wird, wie z. B. die Orgel, die Physharmonica, der Dudelsack, der Brummkreisel, die Werthheim'schen Wasser- u. s. w. Pfeifen und andere. Betrachten wir nun die für gewöhnlich B. genannten Tonwerkzeuge näher, so finden wir, dass die tongebenden Luftsäulen derselben entweder durch Holz oder durch Metall (Blech) begrenzt werden, nach welcher Eigenheit man diese B. wohl in zwei Hauptabtheilungen sondert, nämlich Holz- und Blech-B. Alles, was diese beiden Hauptabtheilungen der B. betrifft, findet hier nur in so weit Beachtung, als es eben beide gemeinsam berührt, da in den besonderen Artikeln darüber das Besondere abgehandelt wird; eben so ist der Bericht über das den einzelnen Instrumenten Eigene in den entsprechenden Specialbeschreibungen zu suchen. Die ersten Repräsentanten dieser Instrumentgattungen, wie die der B. überhaupt, findet man nach neuester Forschung schon in einer Zeit vor, aus der die Geschichte nicht einmal uns eine Sage zu bieten vermag. Wenn nach allem Calcül einfache Rohre, aus Knochen oder Pflanzentheilen (Bambus oder anderes Rohr) gebildet, wohl die ersten B. der Menschen gewesen sind, und wahrscheinlich die *Koang-tse* (s. d.) der Chinesen oder die sogenannte Pansflöte (s. d.) der Griechen die früheste Vereinigung mehrerer bestimmte Töne gebenden Rohre und damit die Tonwerkzeuge der frühesten Culturvölker waren, wodurch sie nach Absicht mehrere Töne des Tonreiches hervorbrachten, so hat man doch auch in Europa einen Beleg dafür erhalten, dass in einer sehr frühen Zeit schon daselbst ein Rohr dazu eingerichtet wurde, mehrere Töne vermittelst in das Rohr gemachter Tonlöcher zu gleichem Zwecke zu verwenden. Obgleich nun dieser Beleg sehr fern von den grösseren Culturstätten Asiens sich vorfindet, und Mancher leicht in demselben einen Ausfluss aus jenen vermuthen könnte, welcher Ausfluss nur Umstände halber als Sonderproduct sich gestaltete: so ist diese Besonderheit desselben doch so eigenthümlicher Natur, dass man dadurch fast bestimmt wird, an ein diesen Menschen nicht durch Tradition überkommenes, sondern an ein von ihnen selbst erfundenes Kunstproduct glauben zu müssen, wesshalb wir hier auch vor allen anderen ähnlichen Erfindungen diesen archäologischen Fund erwähnen wollen. Spätere Forschung wird, wenn sie es vermag, die Zeit zu bestimmen, in der dies aufgefundene Instrument gebraucht worden ist, dann auch wohl festzustellen vermögen: ob ein gesellschaftlicher Zusammenhang dieser Menschen mit denen der asiatischen Culturstätten stattgefunden hat, oder ob dies B. eine eigene Erfindung der damaligen Bewohner dieser Erdscholle war. Zugleich mag noch der Beachtung empfohlen sein, dass das Alter dieser europäischen instrumentalen Funde dem der an den bekannten

asiatischen Culturstätten ähnlichen entdeckten Monumente durchaus ebenbürtig ist, so wie dass dieselben fast nur für die letzterwähnte Ansicht als Beweis dienen können. Nach einer Mittheilung Carl Vogt's sind aus der Rennthierzeit (Steinzeit) stammende B. in einer Grotte bei Aurignac aufgefunden worden, die Pfeifen oder Flöten gleichen, welche wie hohle Schlüssel anzublasen sind, und aus Hasen- oder Rennthiergliedern gefertigt, deren Markhöhlen seitlich angebohrt worden sind, worüber nach Vogt's Mittheilung Näheres in Lartet's Werk: »*Reliquiae aquitanicae etc.*« zu finden ist. Schon mehr ausgebildet erscheint die in Fétis': »*Histoire générale de la musique*« *Tome I*, S. 25, 1869, abgebildete Flöte, die in einem Dolmen oder Grabhügel bei Poitiers gefunden, und welche aus einem Stücke eines Hirschgeweihes gearbeitet ist. Dieselbe hat ein Anblaseloch, dessen scharfe, gut gefertigte Kante die bestimmte Anzeige von einer durch akustische Erfahrungen geregelten That offenbart, indem nur eine öftere Wiederholung der Fertigung solcher Tonwerkzeuge eine so vollendete Darstellung ermöglichen kann. Diese wahrscheinlich früher als 2000 v. Chr. in Europa in Gebrauch gewesenen B. zeigen keine Aehnlichkeit in ihren Gestaltungen u. s. w. mit denen der asiatischen Culturstätten frühester Zeit. Nächst diesen erwähnten B. hat man nur noch in Südschweden, Dänemark und Mecklenburg metallene, der Bronzezeit entstammende Funde gemacht. Diese Funde beweisen, dass B. aus Metall in der Bronzezeit nicht allein im Gebrauch waren, sondern dass wahrscheinlich deren sogar stets zu zweien von verschiedener Form, welche zwei müssen als zusammengehörig betrachtet worden sein, angewandt wurden. Für diese Vermuthung spricht nicht allein, dass fast immer zwei Instrumente an demselben Fundorte sich vorfinden, sondern auch die beigefügte Abbildung aus jenen Tagen. Diese Zeich-



nungen finden sich auf Steinplatten vor, die dem allgemein unter der Bezeichnung Kiwikmonument bekannten Hügel entnommen sind, der am Orte auch Bredaröz (Bredahügel) genannt wird, und der im östlichen Schoonen, in Christianstad-Län, District Albo, Kirchspiel Mälby, gelegen ist, nicht weit vom Cimbrishame, südlich von Kiwik und nördlich von dem Landgute Esperöd. Ein in früherer Zeit sehr bedeutend gewesener Steinkegel, aus kleinen Rollsteinen geschaffen, deckte dort eine längliche, beinahe viereckige Steinkammer von 4,08 Meter Länge und 0,94 Meter Breite und Höhe, die von Süden nach Norden gebaut gerichtet ist, und deren Seitenwände aus ziemlich rohen Steinplatten von 2,55 Meter Höhe, 0,94 Meter Breite und 21,0 oder 23,5 Centimeter Dicke, die mit eingehackten und eingeriebenen Figuren versehen sind, bestehen. In Bezug auf die Zeit, in der dies Denkmal errichtet worden, ist mit Sicherheit nur anzunehmen, dass es andere Völker gewesen sein müssen, als die Thor- und Odinsverehrer, von denen man weiss, dass sie die Felsenbilder in Bohuslän und die Runensteine schufen, welche hier ein Siegesdenkmal bauten, und schliesslich dasselbe vor den Augen der Mit- und Nachwelt zu verbergen suchten. Unsere Abbildung nun zeigt uns die beiden letzten nach Süden hin an der Westseite befindlichen Steinplatten dieser Steinkammer, und zwar so, dass der darauf dargestellte Siegeszug der Sonne

zu sich bewegend erscheint. Alle anderen Platten enthalten für uns unwesentliche symbolische Bilder, während diese die historischen bieten, um derentwillen das Denkmal entstanden zu sein scheint. Es ist ein Siegesfest mit den dazu gehörigen Menschenopfern, was man zu versinnbildlichen gesucht hat. Der in der Mitte der ersten Platte befindliche Opferkessel scheint der Centralpunkt der Scene zu sein, an dem auch die in oberer Reihe abgebildeten Pauken ihren festen Platz gehabt zu haben scheinen. Hierhin bewegt sich der obere Zug, an dessen Spitze ein Tänzer mit langem Gewande sich befindet, hinter dem erst ein eine Handpauke behandelnder Musiker und dann zwei Hornbläser mit verschieden gestalteten Instrumenten der Art folgen. Nach allem bisher bekannt Gewordenen ist anzunehmen, dass diese Monumente wie die auf denselben abgebildeten B. dem assyrischen Culturfelde entstammen, worüber Wissbegierige das Ausführlichere in Nilsson's Werk: »Das Bronzenalter« (Hamburg, bei Meissner, 1869) finden können. Nimmt man nun an, dass dies Siegesdenkmal etwa 1000 v. Chr. errichtet wurde und beachtet ferner, wie zur Wanderung dieser Culturproducte von Assyrien bis nach Schweden gewiss längere Zeiten nothwendig waren, so wird man klar erkennen, dass jede weitere Entdeckung über damals in Europa gebräuchliche B. eine Aufhellung über die im Mutterlande geben muss, deren Tragweite gar nicht zu ermessen ist, da an Ort und Stelle bisher gefundene Monumente gerade in dieser Zeit eine musikgeschichtlich weite Lücke lassen. Sehen wir desshalb diese Instrumente etwas näher an und vergleichen mit denselben die in den Torfmooren Nordeuropas gefundenen, nach bisherigem Wissen aus derselben Zeit stam-



menden derartigen B., so bemerken wir, dass dieselben ihrer Form nach entweder dem Auerochsenhorn gleichen, oder mehrfach schön gewunden sind, und ihrer Ausstattung nach eine hohe Kunstfertigkeit der Instrumentbauer damaliger Zeit documentiren. Aus gegossenen bronzenen Theilen zusammengefügt, offenbaren, wie beifolgendes Bild zeigt, die einzelnen Stücke dieser B. eine Kunsthöhe, selbst in Bezug auf die Ornamentik derselben, die uns noch heute Bewunderung entlockt. Wenden wir uns nun in der Betrachtung über die geschichtliche Entwickelung der B. den mehr bekannten asiatischen Culturstätten zu, so finden wir als absonderliche derartige Tonwerkzeuge der frühesten Zeit in China: das *Hiüen* (s. d. und Chinesische Musik), und in Chaldäa ein ähnliches aus Thon geformtes, gedecktes B., wofür uns kein besonderer Name übermittelt worden ist (s. Babylonische Musik). Beide B. sind eigenthümlicher Art, besonders letzteres, doch, soviel bisher bekannt geworden ist, von gar keinem Einfluss auf die fernere Entwickelung der B., selbst in nächster Nähe, gewesen. Der chinesische Musikkreis, erst in neuerer Zeit dem Abendlande nähergerückt, hat in seiner isolirten Entwickelung der B.-Erfindungen fast dieselben Stufen durchschritten, wie alle anderen früher mit dem Abendlande in Be-

rührung getretenen Länder. Nur eine an dieser Erdstätte gemachte Erfindung, die der durchschlagenden Zungen (s. Zungen), war so besonderer Art und für den B.bau selbst des Abendlandes von so wesentlich hervorragender Bedeutung, dass sie beinahe gleich nach dem Bekanntwerden im Abendlande auch sofort und zwar wie es scheint für immer eingeführt wurde. — An den anderen Culturstätten fanden beide Gattungen B., die aus Holz, wie die aus Metall gefertigten, in sehr früher Zeit schon, wie die geschichtlichen Abhandlungen über die Musikentwickelung in jenen Ländern klar darlegen, überall ihre Anwendung und Fortbildung, und zwar, wenn man überhaupt einen Unterschied hervorheben will, in Assyrien und Indien eine eher gleiche im Verhältniss der Metall- und Holz-B. als in Aegypten. An letztgenannter Stätte fühlte man sich besonders zur Pflege der Holz-B. hingezogen, da dieselben sich als dem Musikbedürfniss der Aegypter dankbarer und nothwendiger ergaben, als die Metall-B.; letztere fertigte man auch häufig aus anderem Material, wie Pergament, Holz u. s. w. (s. Aegyptische und Aethiopische Musik) an. Vor Allem scheint es hier als besonders bemerkenswerth hervorzuheben zu sein, dass selbst von den Holz-B. nur die Doppelflöte in Assyrien bildlich sich dargestellt vorfindet, während Aegypten neben dieser, und zwar in überwiegend grösserer Zahl, einfache Rohrflöten auf seinen Gemälden aus jenen Zeiten verewigte. Die Doppelflöte in beiden Erdgegenden wie die einfache in Aegypten wurden schon mit Tonlöchern gebaut, die, indem sie je nach dem Tonkreise, dem sie dienen sollten, verschieden angebracht waren, mit der Zeit eine immer wachsende Zahl verschiedener B. ergaben; auch ist es wahrscheinlich, dass beide Culturstätten schon die Tonerregung der Luftsäule eines Rohres vermittelst Zungen oder Blätter kannten. Bei den Griechen, nach früherer Annahme besonders die Erben der ägyptischen Cultur, fand die Fortbildung auch dieser Errungenschaften würdige Vertreter. Streng gesondert findet man neben *Aulos* (s. d.) und *Syrinx* (s. d.) die *Salpinx* (s. d.) vertreten, welche letztere noch in mehr ursprünglicher Form nur nachgebildet wurde, während erstere Arten der B. sich in einer steten Fortentwickelung befanden; davon zeugt die Anwendung selbst von Klappen, *Bombykes* (s. d.), zur Deckung unbequem liegender Tonlöcher bei denselben, um dadurch die Ausführbarkeit gewisser Tongänge instrumental zu ermöglichen. Im Abendlande, wo fast die letzten derartigen Erfindungen der Griechen bei den Holz-B. aufs Neue gemacht werden mussten, ehe eine Fortbildung derselben möglich war, gaben die Erfahrungen an Orgelpfeifen mit der Zeit ein gewisses System im B.bau. Man gab den Holz-B.-Gattungen verschiedene Bohrungen und gestaltete die Rohre der Metall-, jetzt nur Blech-B., in genauerer unter einander gleich konischer Form; ja man durchbrach schliesslich selbst die Rohre der Blech-B., um diese, bisher nur als Signalinstrumente in Gebrauch, in vollkommenster Weise dem modern-abendländischen Tonsysteme dienstbar zu machen, und erfand verschiedene Arten dieser Metallrohrdurchbrüche, unseren musikalischen Ansprüchen entsprechend. (S. die Artikel Klappe, Ventile u. s. w.) Von den B. im weiteren Sinne ist noch besonders der Dudelsack (s. d.) als ein schon sehr früh in Assyrien bekanntes B. hervorzuheben, da er auf die Erfindung der Orgel leitete, also desjenigen B.s, das nicht allein als vorzüglichstes Kircheninstrument in der Christenheit sich überall Eingang verschaffte und als solches sich einer vielseitigen Ausbildung erfreut hat, sondern das auch die wissenschaftliche Erkenntniss des Tones eben so wesentlich förderte, als die Ausbildung der Harmonie. Aehnlich diesem B. sind die bis jetzt nur in der Wissenschaft geführten sogenannten Werthheim'schen Pfeifen (s. d.), welche dazu dienen, den Beweis zu führen, dass jede luftförmige wie flüssige Materie durch eine gleiche tönend erregt werden kann. Für die Musik, wie gesagt, ist diese Entdeckung bisher noch gar nicht ausgebeutet worden. Erwähnen wir noch der Tasteninstrumente, welche einen Luftstrom über eine Zunge oder ein Blatt führen, und dadurch einen luftförmigen Körper tönend erregen, so ist von diesen zu bemerken, dass die Erfahrung gelehrt hat: dass so erregte Blätter fast ohne mittönende streng begrenzte Luftkörper eben so starke Töne erzeugen, als mit solchen in Verbindung gebrachte. Diese Erfahrung führte dazu, zwei Gattungen solcher Instrumente zu construiren, und leitete auf die

wissenschaftliche Erkenntniss der Tonzeugung vermittelst der Organe des menschlichen Stimmapparats. Dieser Apparat, nach bisherigem Erkennen das vollkommenste irdische B., kann zugleich für künftig als Muster zu dem besten B. betrachtet werden, wie spätere Erwägungen darlegen werden. Es stellt sich darnach fast als sicher heraus, dass, falls es gelingen sollte, nach diesem aus organischen Membranen bestehenden Muster ein B. aus unorganischem, dehnbarem Stoffe schaffen zu können: dasselbe das vollkommenste nächst der Menschenstimme unter der Sonne sein müsste. Nach diesen Betrachtungen könnte man beinahe die Neuzeit als die Entwickelungszeit der B. ansehen, wie man im Vergleiche mit dieser Zeit die antike Musikperiode die Zeit nennen könnte, in der die Saiteninstrumente am meisten gepflegt wurden, denen die Töne vermittelst Reissens der Saiten entlockt wurden; und wenn alle Zeichen der Zeit nicht trügen, wird, wie die Gegenwart die Blüthezeit der so spät erst erfundenen und so ungemein schnell entwickelten Streichinstrumente ist, indem man die Möglichkeit einer Fortbildung derselben nicht gut begreifen kann, die nächste Zukunft vielleicht schon die Blüthezeit der B. werden. — Um nun die Beweggründe kennen zu lernen, welche dem letzteren prophetischen Ausspruche eine Art Berechtigung geben, ist es nothwendig, die **Akustik** der B. eingehender zu durchschauen, als es in dem Artikel Akustik zu thun gestattet war. Die Tonerzeugung, mag man sie sich als eine durch wirkliche Bewegung der Moleküle oder als eine durch blosse dynamische Kraftfortpflanzungen entstandene vorstellen, geschieht bei den B. vermittelst eines flüssigen oder luftförmigen Stromes. Dieser Erzeugungsart des Hörbaren lauschte Savart durch Beobachtung eines tropfbar-flüssigen Strahles eine rationelle Erkenntniss ab, die mehr auf der Anschauung beruht, dass die Schalle durch die Wirkungen der Molekülsystembewegungen erzeugt werden. Er fand, dass sich das Volumen einer Flüssigkeit in freier Bewegung, Strahl genannt, in seine sichtbaren Elementarformen, Tropfen, löste, deren Bildung durch eine Trübung der betreffenden durchsichtigen Flüssigkeit sich selbst dem Auge kenntlich macht. Diese Tropfen erleiden in ihrem Fortlaufe regelmässig periodische Formveränderungen, indem die Durchmesser derselben verschiedenartig, bald in der grösseren Ausdehnung sich wagerecht, bald senkrecht stellen, und müssen desshalb sich einander hemmend bewegen. Die zwischen solchen Tropfen befindliche Luft muss dadurch in Undulationen versetzt werden, welche leicht eine solche Intensität erreichen, dass sie dem Ohre als Schalle: Rauschen, Plätschern, Klatschen u. s. w. bekannt, kenntlich werden. Das Schallende tritt mehr hervor, wenn ein Strahl durch Flüssigkeit, noch mehr, wenn er durch einen festen Körper in seinem Fortlaufe gestört wird; am meisten aber, wenn er an einer Scheide (Linie) sich brechend in zwei flüssigen Mänteln um diese seinen Fortgang findet, indem dann eine viel grössere Zahl gleicher periodischer Erschütterungen (Schwingungen) stattfinden. Diese Schallerzeugung findet an Körpern aller Aggregatzustände eine Bestätigung. Dass auf ähnliche Weise der Schall in Flüssigkeiten und Gasen entsteht, kann man bei Experimenten mit der Seebeck'schen Sirene (s. Sirene) im Wasser wie in der Luft leicht beobachten. Schon längst haben sich die Orgelbauer von dieser Auffassungsweise leiten lassen, indem sie, den beim Pfeifen thätigen Mundtheilen entsprechend, den Luftgeber der Orgelpfeife den Mund, den Strahlbildner die Unterlippe und den Strahlbrecher oder die Scheide die Oberlippe nannten. — Die Erzeugung des schallerregenden Stromes bei den B. geschieht auf verschiedene Weise: durch directes Treiben derselben Materie (Flüssigkeit oder Luft) gegen eine Scheide, wie es bei den Labialpfeifen der Orgel und den Flöten geschieht; oder durch vermittelst eines Luftstroms bewegte Blätter (Zungen), wofür das Schnarrwerk oder die Zungenpfeifen der Orgel und die durch Blätter oder Zungen tönend erregt werdenden sonstigen B., die Clarinetten, Oboen, Fagotte u. s. w., zeugen; und durch von organischen Zungen (die Lippen der Bläser) erregte Luftströme, die entweder von kessel- oder von trichterförmigen Mundstücken aufgefangen auf den tönende gasförmige Körper übertragen werden. Für letztere Tonzeugung bieten die Trompete und das Waldhorn die entsprechenden Belege. Ausser diesen Erzeugungsarten von Schallen tritt als zweites Moment der Tonzeugung bei B. der flüssige oder gasförmige Körper ein, welcher sich nach den Regeln des Mit-

tönens (s. d.) als Multiplicator eines besonderen Schalles bemerkbar macht. Indem nun alle auf Luftkörper anwendbare akustische Gesetze auch bei den aus flüssigen Materien bestehenden gleiche Anwendung finden, werden wir uns künftig nur erlauben, die Erfahrungen an Luftkörpern zu erläutern, da bisher, wie oben erwähnt, B., die tönend erregte flüssige Körper verwerthen, in der Musik noch keinen Platz fanden. Die Akustik lehrt und die Praxis in der Orgelbaukunst (s. Apfelregal) zeigt es uns täglich, dass zwei ungleich grosse Lufträume, deren Gestaltung wie Verbindungsfläche mit der Aussenluft von geometrisch ähnlicher Form ist, Töne geben, deren Schwingungszahlen sich umgekehrt wie die Länge, Breite und Dicke, kurz wie zwei entsprechende lineare Ausdehnungen, verhalten. Ein B. der Kinder, der Brummkreisel (s. d.), giebt hierfür den zutreffendsten Beweis. Zwei kugelförmige Kreisel z. B., der eine von 7,84 und der andere von 10,46 Centimeter Durchmesser mit quadratischen Ausschnitten von 13 und 17,5 Millimeter Seite versehen, geben Töne, welche im Verhältniss vom Grundton zur Quarte stehen. Das Verhältniss der schwingenden Luftkörper entspricht der Proportion $3^3 : 4^3 = 27 : 64$. Da diese wissenschaftliche Erfahrung uns sehr wohl eine Erklärung für das Tönen jeder Luftkörperform bietet, solcher Körperformen es aber, selbst wenn man sie in Gattungen theilen würde, fast eine Legion giebt, so hat man bisher in der Praxis hauptsächlich nur eine Hauptform zu verwerthen gesucht, nämlich die, welche sich durch ein Rohr leicht bilden und geometrisch bestimmen lässt, eine cylindrische oder konisch-cylindrische Säule, indem die Längendimensionen solches Körpers zu Normalbestimmungen der Wissenschaft festere Stützpunkte als andere geben. Die Beschaffenheit eines Rohres mit überall gleichem Durchmesser, ob dasselbe eckig, rund, gerade oder krumm, ist ohne wesentlichen Einfluss auf den Ton, wenn die Länge des Rohres den Durchmesser derselben mehr als zwölf Mal übertrifft, und kann die Tonhöhe bei solchen Rohren, natürlich bei verhältnissmässig gleicher Intensität der Tonerregung, stets nach der Rohrlänge beurtheilt werden, wesshalb wir dies Raumverhältniss der Rohre bei ferneren Besprechungen als Norm ansehen wollen. Weitere Rohre geben tiefere Töne im Verhältniss zu engeren, z. B. nur den achten Theil der Länge als Durchmesser führende Rohre sind schon eine grosse Terz, und nur den vierten Theil der Länge in der Breite habende Rohre eine Quinte tiefer als den zwölften Theil besitzende. Ein Würfel von 0,45 Meter Seite giebt denselben Ton, wie ein Normalrohr von 1,05 Meter Länge; der Unterschied beträgt also schon über eine Octave. Die Beschaffenheit der inneren Rohrfläche ist, jenachdem sie glatt oder rauh, von Einfluss auf die Klangfarbe (s. d.) des Tones. Die Masse oder Dicke der Rohrwände, wenn dieselbe überall gleich ist, hat durchaus keine Einwirkung auf die Tonhöhe, insofern die Wände des Rohres hinlänglich widerstandsfähig sind, um die innerhalb derselben schwingende Luft auch wirklich bestimmt von der dieselbe umgebenden Luft abzuschliessen; wohl aber scheint die Klangfarbe eines Tones von derselben in gewissem Grade abhängig zu sein, wie die Intensität des Tones. Letztere Erfahrung bestätigt besonders ein von Pellisow angestelltes Experiment. Er liess ein Waldhorn in Salzsäure sich allmälig lösen, und nahm dasselbe von Zeit zu Zeit heraus, um es anzublasen; von einem gewissen Zeitpunkte an fing der Ton an in dem Grade schwächer zu werden, wie das Horn an Wandstärke abnahm. Sind die Wände jedoch nicht gleich stark, so gerathen die zu dünnen Wandtheile in Mitschwingung und verändern die Tonhöhe. Entfernt man z. B. eine Rohrseite und ersetzt dieselbe durch eine Membrane oder Papier, so wird, wenn zufällig Membran u. s. w. und die Luftsäule dieselben Schwingungszeiten haben, die Tonhöhe nicht geändert, im anderen Falle aber bildet sich ein Mittelton. Je mehr eine Membran u. s. w. erschlafft, desto tiefer sinkt der Ton und wird in gleichem Maasse matt und kraftlos. Eine Berührung der Membran mit dem Finger veranlasst leicht eine Theilung der Luftsäule in aliquote Theile und giebt einen höheren Ton. Aus Obigem ergiebt sich als nothwendige Bedingung für eine gleiche Tonbildung durch begrenzte Gaskörper: dass die Rohre je nach der tonzeugenden Wellenkraft widerstandsfähig sein und überall gleich starke Wände haben müssen. Ungleiche Durchmesser eines Rohres sind von Einfluss auf die Tonhöhe, und zwar ist von drei vom

Mundstücke ab ungleich geformten Rohren, von denen das eine divergirend, das andere gleichweit und das dritte convergirend ist, das erstere etwas höher und das letztere tiefer als das gleichweite. Die parabolische oder konische Rohrform bei B. zeigt sich ausserdem noch von klangverstärkender Wirkung. Obgleich bisher nur aus Holz oder Metall gefertigte Rohre zu B. Verwendung fanden, so lässt sich sehr wohl denken, dass nach dem Vorbilde der menschlichen Stimmapparate die Beschaffenheit eines B.rohres erfüllende Membrane ebensowohl zur Fertigung von B. benutzt werden könnten, als die oben erwähnten starren Materien, welche, wie spätere Betrachtungen ergeben werden, unter gewissen Bedingungen sich selbst sogar als zweckdienlicher ergeben müssten. Die Schallbecher der B. haben gar keinen Einfluss auf die Tonhöhe, wohl aber auf die Schallrichtung. — Die Länge des Rohres ist also tonhöhebestimmend, woraus folgt, dass jede Verkürzung desselben tonverändernd wirken muss. Macht man nun ein Loch in ein Rohr, das bedeutend genug ist, den inneren Vibrationsprocess zu begrenzen, indem der Zusammenhang des begrenzten tönenden Luftkörpers mit der Aussenluft dadurch in dem Maasse hergestellt wird, dass durch dies Loch die Vibration sich der Aussenluft mittheilt, so tritt dieselbe Wirkung ein, als ob man das Rohr bis zu dem Tonloche hin abgeschnitten hätte; ist jedoch das Tonloch nicht gross genug, um diese Verbindung vollkommen zu gestatten, so ist die Wirkung desselben so, als wenn das Rohr in nächster Nähe des Tonloches endete. Durch die praktische Verwerthung dieser Erfahrung ist man in den Stand gesetzt, jedwede Tonhöhe vermittelst eines Rohres hervorbringen zu können, wenn nicht andere Bedingungen diese Verwerthung beschränkend sich geltend machten. Zu bemerken ist hierbei noch, dass die Bohrung der Tonlöcher, so wie die Länge derselben innerhalb der Rohrstärke von einem gewissen Punkte ab tonhöhebestimmend mitwirkt. Sehen wir nun die Ausführung der Tonlöcher bei den verschiedenen Völkern genauer an, so begegnen wir hauptsächlich nur zwei principiell verschiedenen Ausführungsarten derselben. Die Chinesen, bei der ursprünglichsten Erfahrung verharrend, machen die Tonlöcher an ihren Holz-B. so, dass sie die Hälfte der Rohrperipherie umfassen, damit die Verbindung der tönenden Luftsäule mit der Aussenluft vollkommen stattfindet und die deckenden Finger in denselben sich ruhend befinden können. Wir übergehen die Nachtheile dieser Einrichtung bei vollständiger Deckung der Tonlöcher, da jeder selbst sich die Tonhöhenbeeinflussung derselben leicht klar machen kann. Hingegen haben wir, aufmerksamer die Tonzeugung immerfort beobachtend, entdeckt, dass auch kleinere Oeffnungen in dem Rohre dieselbe Wirkung ausüben und diese Erfahrung vielfach modificirt verwerthet. Diese Entdeckung hat ausser anderen Vortheilen noch den, dass wir den Ton durch Erweiterung des Tonloches nach einer Seite hin u. s. w. etwas verändern können, falls derselbe nicht genau unseren musikalischen Ansprüchen genügte. Um nun eine leichtere Gebrauchsweise bei B. mit Tonlöchern in der Deckung derselben zu ermöglichen, da wir eine Deckung der Oeffnung auf der Aussenseite des Rohres als genügend gefunden haben, werden die Tonlöcher bei unseren Holz-B. stets nach der Aussenfläche des Rohres hin sich verengend gefertigt, da diese Einrichtung bis zu einem gewissen Grade hin keine Tonhöhenveränderung hervorbringt. Zuweilen benutzt man auch aus Gründen, die in den Specialartikeln Clarinette, Fagott u. s. w. näher erläutert werden, die Erfahrung, dass Verlängerungen der Tonlöcher wie Verengerungen derselben (s. Oboe) tonverändernd wirken, bei Fertigung der B. Aus diesen Erfahrungen stellt sich für die Praxis die Regel heraus, dass bei gleicher Intensität der Tonerregung in gleichlangen Rohren mit gleich grossen und an denselben Rohrstellen angebrachten Tonlöchern gleiche Töne entstehen müssen, wobei nur zu bemerken ist, dass der Punkt in der Peripherie des Rohres, wo das Tonloch an der entsprechenden Stelle angebracht wird, durchaus ohne allen Einfluss auf die Tonhöhe ist. Somit kann man bei gleichartiger Anblasung eines Rohres durch Deckung und Oeffnung der Tonlöcher die verschiedensten Töne hervorbringen; es würde aber, wenn je ein Tonloch nur einen neuen Ton geben könnte, eine sehr grosse Zahl Tonlöcher in einem Rohre erforderlich sein, wenn man mehr als die chromatische Scala einer Octave durch ein Rohr hervorbringen wollte. Abgesehen von der technischen Schwierigkeit, welche

bei der Behandlung solcher B. erwachsen müsste, die nur durch Hilfe von Tonlöchern unserem Musikbedürfniss in dieser Beziehung einigermaassen nachkommen sollten, da, je höher die Töne werden sollten, um so enger, vielleicht gar in einander greifend, die Tonlöcher, und in nächster Nähe des Anblaseloches, gebohrt werden müssten, so würde selbst das Anblasen sehr verkürzter Rohre oft nicht zu überwindende Schwierigkeiten bieten, und ausserdem würde oft statt des theoretisch erwarteten Tones plötzlich ein anderer sich hören lassen. Diese letztere Eigenheit der B., Ueberschlagen (s. d.) derselben genannt, kann auch bei jedem Rohre hervorgerufen werden, und zwar durch ein stärkeres Anblasen desselben. Eine Combination der Tonzeugung durch stärkeres Anblasen eines Rohres und vermittelst Verkürzung desselben durch Oeffnung der entsprechenden Tonlöcher ist nun die gewohnheitsgemässe Art der Tonzeugung auf allen B.n mit Tonlöchern. Nebenbei mag hier noch eine Stelle finden, dass es auch ein musikalisches Instrument giebt (s. Zugposaune), das diese Combinationen zur Erreichung derselben Resultate in anderer Art ausübt. Diese letztere Erfahrung bringt uns wieder auf den Gedanken, dass ein Tonrohr aus einer elastischen Membran, etwa aus Kautschuck, gefertigt, unter gewissen Umständen die Tonlöcher bei den B. entbehrlich machen könnte. Um dies jedoch klarer erkennen zu können, besonders was das Ueberschlagen des Tones anbetrifft, ist es nothwendig, den eigentlichen Schwingungsprocess in dem Rohre in Kürze zu analysiren. Die Schwingungen einer Luftsäule gleichen in Allem den Längsschwingungen von Stäben, wesshalb wir vor Allem empfehlen, im ersten Bande dieses Lexikons Seite 110 das Nähere darüber nachzulesen. Die tonerregende Kraft bei Längsschwingungen ist nicht die von aussen durch Spannung der Materie bedingte, sondern die geweckte elastische Kraft zwischen den eigenen Molekülen. Diese Kraft ist viel bedeutender als irgend eine mechanische, die wir durch Spannung u. s. w. erzeugen können, und in Folge dessen sind die durch Längsschwingungen hervorgebrachten Töne in der Regel viel höher als die durch Querschwingungen erzeugten. Wenn nun eine Luftsäule oder ein Stab in Längsschwingungen seinen Grundton (s. d.) giebt, sind beide Enden des Körpers ungehindert in ihren Schwingungen; der Körper erleidet da weder Druck noch Dehnung. In der Mitte der Säule ist es gerade umgekehrt; es findet hier keine Bewegung statt, aber ein rascher Wechsel von Dehnung und Druck. Drängen die Tonimpulse gegen die Mitte hin, so pressen sie den Körper; prallen sie zurück, so dehnen sie ihn aus. So haben wir also an den Enden die grösste Schwingung, aber keinen Wechsel der Dichtigkeit, dagegen in der Mitte die grösste Veränderung der Dichtigkeit, aber keine Schwingung. Dies kann durch die Einwirkung eines schwingenden Stabes auf polarisirtes Licht, wie Biot längst dargethan hat, bewiesen werden. Je nach der Schallgeschwindigkeit, die in einem begrenzten Gaskörper erregt wird, und deren Verhältniss zur Aussenluft theilt sich der Luftkörper in schwingende Abtheilungen von passender Länge. In einer höchst interessanten Untersuchung, die kürzlich in Poggendorff's Annalen veröffentlicht ist, hat uns Kundt aus Berlin gelehrt, diese Abtheilungen selbst sichtbar zu machen. Da nun die Luftkörper nur durch Resonanz (s. d.) tönend erregt werden können, so ist die Resonanzfähigkeit derselben auch das Maass für die Tonerzeugungsmöglichkeit derselben. Luftsäulen von bestimmter Länge resoniren nur zu Tönen von bestimmter Schwingungsdauer, und zwar am vollkommensten, wenn die Länge der Luftsäule ein Viertel der Tonwelle des resonirten Tones beträgt. Diese Resonanz beruht auf der Uebereinstimmung, welche zwischen dem Schwingungstempo des Tones und dem der Luftsäule besteht, und der Fähigkeit so erregter Luftkörper, in der Aussenluft die Ergänzung zu dieser Viertelswelle selbst zu schaffen. Bläst man über die Oeffnung eines Rohres, so entsteht ein Schwirren der Luft, und eine Reihe von Stössen dieses Geschwirres kann durch die Resonanz des Rohres multiplicirt zu einem musikalischen Tone erhoben werden. Sucht man nun die durch Abtheilungen der Luftsäule möglichen Gestalten und die durch solche hervorzubringenden Töne festzustellen, welche in dem offenen Rohre erzeugt werden können, indem stets eine Theilung der Säule in der Weise stattfindet, dass der Anfang einer Viertelswelle am Anfang und am Ende des Rohres sich bildet, so werden die durch dieselbe gegebenen

Töne der Ordnung der geraden Zahlen 2, 4, 6, 8 u. s. w. folgen oder den ganzen Zahlen 1, 2, 3, 4 u. s. w. (s. Aliquottöne). Ist jedoch ein Rohr an einem Ende geschlossen, wie die gedeckten Orgelpfeifen, so ist bei Angabe des Grundtones derselben die Luftsäule in ihrem Inneren von keinem Knotenpunkte getheilt. Die Ober- oder Aliquottöne einer solchen Säule, deren Grundton selbstredend dem eines doppelt so langen offenen Rohres gleicht, entsprechen derselben Theilungsart, wie sie bei einem Stabe vorkam, der an einem Ende befestigt war und Längsschwingungen ausführte. Ihre Töne folgen sich wie die ungeraden Zahlen 1, 3, 5, 7 u. s. w. Dass sie in dieser Ordnung stehen müssen, geht aus der Weise hervor, in welcher sich die Säule theilt. Aus diesem hier über die Luftschwingungen Angeführten, wie aus dem in dem Artikel Akustik zu Ersehenden ergiebt sich, dass ein B. ohne Tonlöcher schon verschiedene durch die Gesetze der Natur fest bestimmte Töne hervorbringt, je nach der Intensität der Tonerregung. Diese Art der Tonzeugung kann man nun auch auf jedes Rohrende übertragen, das durch ein Tonloch geschaffen wird, wodurch, wie man leicht begreifen wird, wenn man beide Arten mit einem Rohre verschiedene Töne zu schaffen mit einander verbindet, man eine viel umfangreichere Tonverschiedenheit erhält, als die Benutzung eines der beiden Mittel zu gestatten vermag. Ehe wir jedoch an die Betrachtung der Resultate einer Combination dieser beiden Tonerzeugungsmittel durch ein Rohr gehen, wollen wir noch einige Erscheinungen bei B.n hier kurz berühren, die in den vorerwähnten akustischen Regeln ihre Begründung finden, doch jetzt nur nebensächlich oder selten in Gebrauch gezogen werden. Das sogenannte Treiben (s. d.) oder Sinkenlassen des Tones auf B.n vermag man durch mässige Verstärkung oder Schwächung des tonerregenden Luftstroms zu bewirken, und kann durch dasselbe jeden Ton um mehr als einen Halbton verändern; erst stärkere Tonerregung erzeugt das Ueberschlagen des Tones. Besonders tritt diese Eigenheit der B. als nothwendiger Factor der Tonzeugung bei der Behandlung des Serpent in Anwendung, da demselben durch Treiben und Sinkenlassen eine Menge Töne bald abgezwungen, bald abgelockt werden müssen (s. Serpent). Nächst diesem kann man auch noch durch das sogenannte Stopfen (s. d.), so nennt man eine mit der Hand ausgeführte Verengung der Schallöffnung bei B.n, eine Tonveränderung um mehr als einen diatonischen Ganzton erzielen. Diese Behandlungsart der B. ist nur bei dem Waldhorn und der Trompete in Gebrauch, reicht jedoch nicht aus, um die weiten Lücken auszufüllen, welche die Naturtöne lassen, und hat ausserdem noch den Nachtheil, dass alle auf diese Weise geschaffenen Töne viel dumpfer erklingen, als die mit offenem Rohre erzeugten. Die akustischen Regeln über gedeckte Orgelpfeifen bieten uns eine Handhabe, die Gesetze ahnen zu können, nach denen ein gestopftes Rohr schwingt; die unendliche Zahl der Stopfungsarten jedoch verhindert, diese Gesetze in festerer Form aufstellen zu können. Aehnlich dieser Behandlungsweise der B. ist diejenige, welche man vermittelst Dämpfer (s. d.) erzielt. Diese, bisher stets im Schalltrichter angebracht, haben den Nachtheil, tonverändernd auf das ganze Tonreich des B.s einzuwirken, sodass sie nur nach vorangegangener Probe die erwünschte Tonhöhe mit Sicherheit geben. Erst in allerneuester Zeit ist es dem Instrumentebauer Wernicke in Berlin gelungen, für Blech-B. eine andere Art der Dämpfung zu construiren, die durch Verengung des Schallrohres gleich hinter dem Mundstück erzielt ist, welche Verengung, ganz von dem Willen des Spielers abhängig, augenblicklich ausgeführt und aufgehoben werden kann; diese Dämpfung veranlasst durchaus keine Tonhöheveränderung und ihre akustische Erkenntniss, anscheinend viel schwerer als die der alten Dämpfung, findet in der Erregung nur eines Theiles der Luftsäule ihre Lösung. — Wenden wir uns nun zu der Betrachtung, wie durch Combination der Tonzeugung vermittelst Benutzung des stärkeren Anblasens und der Tonlöcher von einem Rohre die chromatische Tonleiter durch mehrere Octaven zu erzeugen möglich ist, so lassen wir alle durch Clarinettschnäbel Töne erzeugenden B. ausser Acht, da deren Obertöne denen einer gedeckten Orgelpfeife entsprechen und in dem Artikel Clarinette eingehender über diese Tonbildung berichtet wird. Die Aliquottöne des offenen Rohres: Octave, Duodecime, Doppeloctave und die Durterz über der Doppeloctave, welche nur nach ihrer hier aufgestellten Folge eine Verwerthung finden

können, sind die bei allen B.n sich natürlich einstellenden. Giebt nun ein B. seinen Grundton, was von der Mensur desselben abhängig ist, und hat es für jeden Ton der chromatischen Scala in der Octave ein Tonloch, so können alle Töne der ersten Octave bei gleicher Art der Anblasung des Rohres durch nach einander folgende Oeffnung der Tonlöcher hervorgebracht werden; man hat für jeden zu gebenden Ton nur einen Griff. Bei der nächsten Steigerung des tonerregenden Luftstroms, der tonüberschlagend wirkt, erscheint die Octave, und die Töne der zweiten Octave können mit dem Ansatze, welcher die Octave gab, in gleicher Weise gegeben werden, wie die Grundoctave. In dieser Octave tritt jedoch schon bei der Duodecime des Grundtons eine doppelte Art ein, wie man die höheren Töne herstellen kann: durch Octavirung und Duodecimirung. Später kommen durch Ueberschlagung in die Doppeloctave u. s. w. noch neue Arten der Tonbildung hinzu. Um dies übersichtlicher zu veranschaulichen, geben wir beifolgende Tabelle:

C.	*Cis.*	*D.*	*Dis.*	*E.*	*F.*	*Fis.*	*G.*	*Gis.*	*A.*	*Ais.*	*H.*	*c.*	*cis.*	*d.*	*dis.*	*e.*	*f.*	*fis.*
												—	—	—	—	—	—	—

g.	*gis.*	*a.*	*ais.*	*h.*	*c'.*	*cis'.*	*d'.*	*dis'.*	*c'.*	*f'.*	*fis'.*
—	—	—	—	—							
+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
					o	o	o	o	o	o	o
											*

Ist z. B. das grosse *C* der Grundton eines B., so sind alle Töne, unter deren Namen auf dieser Tabelle keine Nebenzeichen stehen, Grundtöne: dieselben sind durch die schwächste Art des Anblasens des Rohres und durch die entsprechende Oeffnung der Tonlöcher zu schaffen. Die Töne, deren Namen mit einem Horizontalstriche versehen sind, entstehen durch etwas stärkeres, das Ueberschlagen in den ersten Oberton veranlassendes Anblasen und die gleichen Griffe, wodurch die eben so verzeichneten Grundtöne entstehen. Von dem Tone an, unter dessen Namen sich ein Horizontalstrich und ein Kreuz befinden, *g*, beginnt die Tonreihe dieses B., welche auf zweierlei Weise gebildet werden kann, nämlich durch Ueberschlagen in den ersten Oberton der gleichnamigen Unteroctave, *G*, oder durch Ueberschlagen des *C* in den zweiten Oberton, die Duodecime: der Griff von *G* giebt, wenn man octavirt, *g*, und der Griff von *C*, wenn man duodecimirt, ebenfalls *g*. Vom eingestrichenen *c'* ab fällt nun zwar die Tonzeugung durch Octaviren anscheinend weg, wesshalb, um dies anzudeuten, in der Tabelle fernere Horizontalstriche fehlen, es bleibt aber die durch das Kreuz auch weiter angezeigte Duodecimirung. Für die verschwindende Octavirung tritt jedoch das unmittelbare Ueberschlagen in die Doppeloctave ein, was in der Tabelle durch das unter die Tonnamen gesetzte o ausgedrückt ist, dem sich von *fis'* ab noch die vierte Art des Ueberschlagens, die in die Terz über die Doppeloctave, in der Tabelle durch einen Stern * vermerkt, hinzugesellt — Bei allen Blech-B. hat man, wie in dem entsprechenden Artikel näher besprochen ist, seit Erfindung der Ventile (s. d.) einige Rohrlängenveränderungen zur Hervorbringung der in unserer Musik gebräuchlichen Scalatöne angewandt: dieselben in geringer Zahl gebraucht und mit einander combinirt geben ein genügendes Resultat, weil meist das von diesen B. erzeugte Tonreich, der engen Mensur dieser Instrumente halber, erst mit der Octave des eigentlichen Grundtones beginnt. Die Applicatur dieser Instrumente wird in dem Artikel Ventile und bei jedem Blech-B. insbesondere nach Erforderniss abgehandelt werden. Aehnlich dem Gebrauche des Stopfens beim Waldhorn ist die nicht regelmässig auf einander folgende Oeffnung und Deckung bei Holz-B. zur Hervorbringung von Tönen, die nicht durch einfache Behandlung der Tonlöcher zu erzielen sind. Nachdem man durch die Praxis zu der Erkenntniss gelangte, dass das Oeffnen und Schliessen eines Tonloches unterhalb des eigentlich tonbestimmenden immer den Ton mehr oder weniger erniedrigte, und zwar, dass die zunächst unterhalb des betreffenden Loches geschlossenen Tonlöcher weit stärker tonerniedrigend wirken, als entferntere; ja dass, wenn mehrere nahe unterhalb des tonbestimmenden Tonloches offen sind, das Oeffnen oder Schliessen der noch entfernteren alsdann fast gar keine Wirkung mehr äussert: so hat man bei einigen B.n mit weniger als elf Tonlöchern durch Ausprobiren es vermocht, auch alle chromatischen Scalatöne durch verschieden-

artige Deckung der Tonlöcher hervorzubringen, wofür rationell eine Regel nicht in Kürze festzustellen ist. Einige Beispiele der Art mögen hier eine Stelle finden. Die Flöte giebt bei Oeffnung der drei untersten Tonlöcher das eingestrichene g^1. Lässt man nun das diesen Ton bestimmende Loch zwar offen, schliesst jedoch die zwei unterhalb dieses befindlichen Tonlöcher, so wird durch diese Deckung das ursprüngliche g^1 zu f^1 erniedrigt, wodurch das für f^1 eigene Tonloch (die *f*-Klappe) gewissermaassen entbehrlich gemacht ist. Viel mehr tritt diese Erscheinung noch in einem, vielleicht selbst wenigen Flötisten bekannten Beispiele zu Tage. Die Flöte giebt bei Oeffnung aller Tonlöcher das zweigestrichene cis^2. Lässt man nun das obere Tonloch offen, schliesst aber einige an dem unteren Theil der Flöte, so wird dadurch das cis^2 schon zu c^2 erniedrigt. Lässt man nächst dem tonbestimmenden Loche nur noch die demselben entferntesten Tonlöcher offen, so erhält man statt des zweigestrichenen cis^2 das eingestrichene h^1, und schliesst man selbst noch das vorletzte, so erhält man auf gut ansprechenden Flöten sogar ein wirkliches b^1, das freilich nur matt intonirt, doch aber deutlich vernehmbar erklingt. Ja mit einiger Mühe und Geduld könnte man sogar noch a^1 auf demselben Wege erhalten, indem man vollends auch noch die *dis*-Klappe schlösse, auf welchen Griff sonst das zweigestrichene d^2 anzusprechen pflegt. Eben so, blos durch Deckung eines oder mehrer Löcher unterhalb des tonbestimmenden, entstehen auf der Flöte ohne Klappen das gis^1 oder as^1 durch Stopfen oder Decken des Tones a^1; das b^1 durch Decken von h^1 u. s. w. Die Oboe ist fast übereinstimmend mit der Flöte, nur dass die durch Stopfen gebildeten Obertöne, f^1 und b^1, noch ziemlich klangvoll und kräftig sind; desto unvollkommener ist auf der Oboe ohne *gis*-Klappe das durch Erniedrigung des a^1 gebildete gis^1, welcher Unvollkommenheit abzuhelfen man statt e i n e s *a*-Loches von gewöhnlicher Grösse z w e i halb so grosse neben einander setzt, und für a^1 beide, für as^1 und gis^1 aber nur eines öffnet. Aehnliche Arten der Angabe der Scalatöne finden auch auf dem Fagott, der Clarinette u. s. w. statt, und bilden diese der Erfahrung entlehnten Regeln die Hauptbestandtheile der Applicatur dieser Tonwerkzeuge. Nur eine durchweg sich Geltung verschaffende Regel verdient wohl noch hier besonders verzeichnet zu werden. Auf die höheren Beitöne wirkt das Stopfen oder Decken gewöhnlich viel stärker als auf die tiefen Töne. Es reicht z. B. auf der Flöte das Schliessen des rechten Ringfingers nur sehr unvollkommen hin, das eingestrichene fis^1 in f^1 zu verwandeln, indess das zweigestrichene fis^2 eben dadurch schon ziemlich vollständig zu f^2 verwandelt wird. — Die vielfachen Schwierigkeiten, welche sich bei dem Gebrauche der B. kundgeben, entspringen aus der Unveränderlichkeit der Form der am meisten zu solchen Instrumenten angewandten Rohre, und dem Umstande, dass das Tonreich der meisten B. mit dem Grundtone ihres Rohres anhebt; beide Gründe machen alle Tonlöcher, elf an der Zahl, in der Octave nothwendig. Diese elf Tonlöcher selbst mittelst Klappen geschickt und schnell zu behandeln, bietet seine besonderen Schwierigkeiten, welche nur, wie uns die Zugposaune lehrt, durch die Veränderlichkeit des Rohres in vollkommenster Weise zu heben sein würden. Da nun aber bisher ausser der Zugposaune kein anderes B. existirt, das in dieser Form den bisherigen Uebelständen der B. entgegenwirkt, und für B., welche das höhere Tonreich vertreten sollen, eine Construction wie die der Zugposaune einzuführen aus vielen praktischen Gründen nicht beliebt worden ist, auch die entsprechende Aenderung des Rohrbaues der das höhere Tonreich beherrschenden B., wodurch erst die zweite, dritte und vierte Octave des Grundtones bei den Instrumenten zu verwerthen möglich wäre, und die Tondoubletten, Tripletten u. s. w. sofort bei der Tonbildung in Anwendung kämen, sich bisher nur als theoretisch sehr schön klingende Phrase erwiesen hat: so wandert man noch stets bei dem Instrumentebau der B. auf dem Wege der Experimente bei den einzelnen Gattungen weiter, welche Gattungen seit geraumer Zeit fast unverändert dieselben geblieben sind. Hin und wieder tauchten zwar Spielarten dieser Gattungen als neue Kunstproducte auf, doch gewöhnlich verschwanden dieselben eben so rasch, als sie bekannt geworden waren. — Noch ist über die Notirung der Tongänge für B. zu bemerken, dass sie gewöhnlich in anderer Weise stattfindet, als dieselben erklingen. Dies geschieht bei den Hörnern, Trompeten, Contrafagotten, den Clarinetten, Basset-

hörnern, englischen Hörnern u. s. w., ja selbst bei einigen Flötenarten; wir verweisen jedoch in Bezug auf die Absonderlichkeiten der Notirungskunst für jedes dieser B. auf die entsprechenden Specialartikel. — Um nun noch einen Ueberblick über die B.-Gattungen im engeren Sinne zu erhalten, welche im Abendlande die Musik sich gewöhnlich bedient, mag hier schliesslich noch eine tabellarische Uebersicht folgen, die über den Namen, ganzen und gebräuchlichen Umfang, die Zahl der Töne, der Octaven und die Stimmung derselben Aufschluss giebt.

	Name des Instrumentes.	Umfang		Töne.	Octaven.	Stimmung.
		ganzer.	gebräuchlicher.			
Holzblasinstrumente.	Flöte	h … c^4	d^1 … b^3	38	$3^1/_4$	chromatisch
	Piccolo	d^2 … a^4	h^2 … a^4	32	$2^3/_4$	chromatisch
	Flageolet	d^2 … d^4	d^2 … d^4	25	2	chromatisch
	Clarinette in A	cis … a^3	cis … cis^3	45	$3^3/_4$	chromatisch
	» » B	d … b^3	d … d^3	45	$3^3/_4$	chromatisch
	» » c	e … c^4	e … e^3	45	$3^3/_4$	chromatisch
	» » d	fis … d^4	fis … fis^3	45	$3^3/_4$	chromatisch
	» » es	g … es^4	g … g^3	45	$3^3/_4$	chromatisch
	» » f	a … f^4	a … a^3	45	$3^3/_4$	chromatisch
	Bassclarinette	D … b^2	D … d^2	45	$3^3/_4$	chromatisch
	Bassethorn	F … f^3	F … c^3	49	4	chromatisch
	Oboe	c^1 … f^3	e^1 … c^3	32	$2^3/_4$	chromatisch
	Englisches Horn	f … c^3	f … a^2	31	$2^1/_2$	chromatisch
	Fagott	B_1 … es^2	B_1 … g^1	45	$3^3/_4$	chromatisch
	Contrafagott	D_1 … d	D_1 … d	25	2	chromatisch
	Orgel	C_2 … c^5	C_2 … c^5	97	8	chromatisch
Blechblasinstrumente.	Trompete in B	B_1 bis unbestimmt	f … b^2	14	$2^1/_2$	f. b. d^1 etc.
	» » c	C » »	g … c^3	14	$2^1/_2$	g. c^1. e^1 etc.
	» » d	D » »	a … a^2	13	2	a. d^1. fis^1 etc.
	» » es	Es » »	b … b^2	13	2	b. es^1. g^1 etc.
	» » e	E » »	h … h^2	13	2	h. e^1. gis^1 etc.
	» » f	F » »	c^1 … c^3	13	2	c^1. f^1. a^1 etc.
	» » g	G » »	d^1 … h^2	10	$1^3/_4$	d^1. g^1. h^1 etc.
	» » a	A » »	e^1 … cis^3	10	$1^3/_4$	e^1. a^1. cis^2 etc.
	» » b	B » »	f^1 … d^3	10	$1^3/_4$	f^1. b^1. d^2 etc.
	Ventiltrompete in C	Gis_1 bis unbest.	g … c^3	20	$2^1/_2$	chromatisch
	Horn in B	B_2 bis unbestimmt	F … b^1	14	$2^1/_2$	Alle Hörner haben dieselbe Tonfolge wie die entsprechenden Trompeten, nur eine Octave tiefer.
	» » c	C_1 » »	G … c^2	14	$2^1/_2$	
	» » d	D_1 » »	A … a^1	13	2	
	» » es	Es_1 » »	B … b^1	13	2	
	» » e	E_1 » »	H … h^1	13	2	
	» » f	F_1 » »	c … c^2	13	2	
	» » g	G_1 » »	d … h^1	10	$1^3/_4$	
	» » a	A_1 » »	e … cis^2	10	$1^3/_4$	
	» » b	B_1 » »	f … d^2	10	$1^3/_4$	
	Ventilhorn in C_1	Gis_2 bis unbest.	G … c^2	30	$2^1/_2$	chromatisch
	Posaune für Alt in b	G_1 … d^2	g … d^2	20	$1^3/_4$	chromatisch
	» » Tenor » f	Fis_1 … b^1	cis … b^1	22	$1^3/_4$	chromatisch
	» » Bass » B	E_1 … gis^1	E … gis^1	29	$2^1/_2$	chromatisch
	Ophicleide	B_1 … c^2	F_1 … g^1	39	$3^1/_2$	chromatisch
	Basstuba	C_1 … c^2	F_1 … g^1	49	4	chromatisch

C. Billert.

Blasis, Francesco Antonio, ein um 1790 zu Venedig lebender italienischer Operncomponist, von dem nur noch bekannt ist, dass daselbst im J. 1790 eine *Opera seria* seiner Composition »*Arminio*« zur Aufführung gelangte. (Vgl. »*Indice de' spettac. teatr.*« *Milano*, 1790.)

Blasis, Virginia, rühmlichst bekannte Sängerin, geboren 1804 zu Marseille, wo ihr Vater, Francesco B., Italiener von Geburt, Gesanglehrer war, und es sich angelegen sein liess, die schöne, umfangreiche Sopranstimme seiner Tochter künstlerisch auszubilden. Im Verlaufe der Zeit kehrte die Familie nach Italien zurück, und Virginia errang ihre ersten Lorbeern auf der Opernbühne zu Piacenza. Ihr Kunstleben führte sie mit grösstem Erfolg über die ersten Theater Italiens, nach Paris, London, Schottland und Irland, und für die Vielseitigkeit ihres grossen dramatischen Talentes spricht, dass sie im »Don Juan« mit gleicher Wirkung die Donna Anna, wie die Zerline sang. Die Engländer nannten sie allgemein »*The favourite singer*«. Nach Italien 1837 zurückgekehrt, sang sie noch an einigen Bühnen, aber plötzlich sank sie zum Schmerze der Kunstfreunde, denen sie in jeder Beziehung Hochachtung eingeflösst hatte, und ihres alten Vaters und ihrer Schwester, deren Stütze sie gewesen, verwelkt dahin und starb am 11. Mai 1838 zu Florenz nach einer siebentägigen Lungenentzündung. Die ihr zu Ehren veranstalteten Trauerfeierlichkeiten in der Kirche Santa Croce und im Pergolatheater bekundeten, wie tief man den Verlust einer so bedeutenden und musikalisch hochgebildeten, edlen Künstlerin beklagte.

Blasius, Ammon, ein Meister des Contrapunkts, der um die Mitte des 16. Jahrhunderts lebte, von dessen Werken sich aber bisher Nichts vorgefunden haben soll. (Vgl. Cerreto, »*Prattica musica*«.) Man dürfte übrigens nicht fehl gehen, wenn man B. für identisch mit Anton Blasius Ammon (s. d.) hält.

Blasius, Matthieu Frédéric, vorzüglicher Violinist, Flötist, Clarinettist und Fagottist, ausgezeichneter Dirigent des Orchesters der Pariser *Opéra comique* und Professor am Conservatoire, war am 23. April 1758 zu Lauterburg im Departement des Nieder-Rheins geboren. Von seinem Vater, einem guten Musiker, wurde er schon früh in der Musik unterrichtet und kam als junger Mann nach Paris, wo er sich als Instrumentalist, so wie durch Compositionen und Arrangements für Harmoniemusik bald vortheilhaft bekannt machte. Während der Revolution wurde er Orchesterchef an der *Opéra comique* (1791), Professor an dem neu gegründeten Conservatoire und endlich Musikmeister der Consulargarde. Während er die erstere Stellung noch bis 1816 fortführte, wo er sich in das Privatleben nach Versailles zurückzog, verlor er die Professur bei der Reorganisation des Conservatoire 1802 und bald darauf auch die Stelle des Musikmeisters. Er starb im J. 1829 zu Versailles. B. war ein eben so fruchtbarer wie beliebter Componist; man besitzt von ihm Violin- und Clarinettenconzerte, Sonaten, Duos, Trios und Quartette für verschiedene, meist Blasinstrumente, und zahlreiche Sätze für Harmoniemusik. Auch in der Operncomposition hat er sich, aber ohne nachhaltigen Erfolg, versucht; die Titel seiner beiden Opern sind: »*Pelletier de Saint-Fargeau*« und »*L'amour ermite*«.

Blasmusik, dasselbe was Harmoniemusik (s. d.).

Blassmann, Adolph Joseph Maria, geboren den 27. Octbr. 1823 zu Dresden, widmete sich frühzeitig der Musik, zunächst dem Pianofortespiel, in welchem Kunstzweige er ein Schüler Ch. Mayer's und Fr. Liszt's wurde. Seit 1843 unternahm er grössere Conzertreisen durch Deutschland und liess sich mit bedeutendem Erfolge in den grösseren Städten hören. Sein Spiel huldigte, gegenüber der damaligen modernen Virtuosität, den classischen Principien und bekundete eine solide und tüchtige Basis. Er liess sich endlich bleibend in Dresden nieder und wirkte in geachteter Stellung als Pianist, Musiklehrer und Professor am dortigen Conservatorium. Im Herbst 1862 wurde er als Dirigent der Euterpeconzerte nach Leipzig berufen, brachte diese Musikgesellschaft zu Flor und Einfluss und verharrte in seiner neuen Stellung bis 1864, wo er fürstlicher Hofkapellmeister in Sondershausen wurde. Aber bald zog es ihn wieder nach Dresden, wo er in dem früheren Wirkungskreise Ehre und Auszeichnung fand. B. ist seit 1868 Vorsitzender des Dresdener Tonkünstlervereins, der durch seine Thätigkeit einen neuen Impuls erhielt, und seit 1870 Vorstandsmit-

glied des Allgemeinen Deutschen Musikvereins. Als Componist ist er nur spärlich, aber stets mit guten Werken, aufgetreten; die gedruckte Literatur verdankt ihm nur einige Pianofortestücke. Ein noch nicht gedrucktes, aber in Dresden, Leipzig und Berlin mit grösstem Beifall aufgeführtes sehr gediegenes Klavierquartett seiner Composition dürfte dazu bestimmt sein, die allgemeine Aufmerksamkeit auf sein stilles Schaffen zu lenken und ihn selbst zur Veröffentlichung weiterer, gleich vortrefflicher Werke zu bewegen.

Blathwayt, Col., setzte im Anfange des 18. Jahrhunderts als vierzehnjähriger Knabe London, ja ganz England durch seine Fertigkeit auf dem Klavier, welche er nach Alessandro Scarlatti's Unterricht sich angeeignet hatte, in Erstaunen; noch heute hängt in der Oxforder Musikschule sein von Kneller gemaltes Bildniss aus jenen Tagen. In seinem reiferen Alter hat er sich jedoch einem anderen Berufe gewidmet, und es ist von musikalischen Leistungen B.'s in späteren Jahren gar Nichts bekannt. (Vgl. Hawkins' *»Histor.«* *Vol. V.* S. 126 *Not.*)

Blatt ist eine auch in der Musik mehrfach angewandte Benennung für einen dünnen, flächlich nach der Länge und Breite hin hervorragend ausgedehnten Körper. Am meisten erregen wohl die sogenannten Blätter, welche zur Tonerregung unmittelbar beitragen, das Interesse der Musiker und Denker. Betrachten wir nun von diesen, die entweder aus Holz oder Metall gefertigt werden können, zuerst das B. an der Clarinette oder dem Bassethorn, so ist die Masse, aus der dasselbe gewöhnlich gemacht wird, Holz, und zwar von dem sogenannten spanischen Rohre; selten nur Tannen- oder Kiefernholz. Der Grund dieser Praxis ist darin zu suchen, dass ein B. aus spanischem Rohrholze bestehend, trotz der Beeinflussung durch den Speichel des Spielers, länger sich elastisch zeigt, als jedes B. aus anderem Holze. Die Form des B.s ist die eines regelmässig sich nach einer Seite hin verjüngenden Spahnes von 1,09 Millimeter Dicke; die Verjüngung muss der Fertiger solches B.s, wenn er durch Spaltung des Rohres einen überall gleich dicken Spahn sich gemacht hat, durch Abschaben erzielen. Auf der Art der Verjüngung des B.s beruht das Geheimniss der grösseren oder geringeren Schönheit desselben, welche Art jedoch für jedes B., je nach dem Instrumente, zu welchem es benutzt werden soll, sich als eine besondere herausgestellt hat, die bisher stets nur empirisch durch den Spieler des Instrumentes am besten gelöst worden ist, wesshalb es auch am gerathensten erscheint, dass die Clarinett- u. s. w.-Spieler von frühe an sich die Blätter zu ihren Instrumenten selbst aufertigen müssen. Dieses B., wenn es gebraucht werden soll, wird in verschiedener Art mit dem Mundstücke oder sogenannten Schnabel (s. d.) des Instrumentes in Verbindung gesetzt. Man bindet es entweder mit dem dickeren Ende auf dem Mundstücke vermittelst Bindfaden fest, oder, um demselben eine sicherere Unterlage und mehr Dauer zu geben, lässt man es auf einem Silberplättchen ruhen und befestigt dasselbe, anstatt mit Bindfaden, mittelst zweier Metallringe so, dass man durch Anziehen oder Nachlassen einer Schraube zugleich in der Macht hat, das B. an seinem freien Ende dem diesem parallel gegenüberstehenden Theile des Mundstücks, der sogenannten Oberlippe desselben, näher oder ferner feststellen zu können. Die Stellung des freien Blattendes, auch Unterlippe bei dem Mundstücke genannt, muss in parallelem Abstande von der Oberlippe 0,727 Millimeter entfernt sein. Da nun das B. an seiner dicksten Seite 1,09 Millimeter misst, und nach der freien Seite hin sich bis zur feinsten Schneide verdünnt, so ist es sehr geeignet, sobald das Mundstück zwischen die Lippen gefasst wird, in kräftige Vibrationen zu gerathen. Wie bei den Pfeifen mit Metallzungen, sind es auch bei dem Mundstück der Clarinette u. s. w. nicht die Schwingungen der Zunge, noch die des angesetzten Luftrohres, welche die Fülle des Tones erzeugen, sondern es sind die Stösse, welche der gepresste Athem auf die Luft im Mundstück und weiterhin ausübt, indem das Rohrblatt abwechselnd den Luftzutritt hemmt und gestattet. Das B. bei den clarinettartigen Instrumenten wirkt desshalb nicht allein in einer noch nicht klar erkannten tonbestimmenden Weise, sondern auch in einer abwechselnd das Schallrohr deckenden Art, woraus die Eigenheit dieser Instrumentgattung entspringt, nicht einen Ton, der der Rohrlänge des Instrumentes entspricht, zu erzeugen, sondern einen, der eigentlich ein doppelt so

langes Rohr fordert. In den Artikeln Akustik und Blasinstrumente ist das Weitere über die Eigenheiten des B.s noch zu ersehen. Nächst diesen zur Tonerregung dienenden sogenannten Blättern sind die der Oboen und Fagotte besonders zu beachten. Die Masse, Form u. s. w. derselben ist ähnlich wie die der Clarinettblätter, die Befestigung und Stellung jedoch dem Instrumente eigenthümlich und wird bei den besonderen Instrumenten speciell besprochen werden; hier nur so viel, dass Ober- und Unterlippe bei diesen Instrumenten stets gleich geformte B. sind. Zwischen den Schwingungen dieser beiden B. und denen der Luftsäule des Instrumentes findet eine engere Beziehung statt, als dies in der Clarinette der Fall ist. Auch wirken diese Blätter nicht deckend auf das Rohr, wesshalb Instrumente, deren Mundstück aus zwei Blättern besteht, stets in die Octave überschlagen und die Luftsäulen derselben nach denselben Gesetzen schwingen, wie die eines offenen Rohres. — Die nächst diesen Holzblättern in der Instrumentefabrikation angewandten sogenannten Blätter bestehen aus mehrmals gewalztem Messing-, Eisen- oder Neusilberblech und werden gewöhnlich Zungen (s. d.) genannt. Vorzüglich finden diese Blätter ihre Anwendung in den Schnarrwerken (s. d.) der Orgel und nächstdem bei verschiedenen ähnlichen Instrumenten, wie der Physharmonica, Ziehharmonica u. s. w. Man unterscheidet deren zweierlei, auf- und durchschlagende Blätter oder Zungen. Erstere finden sich schon im 15. Jahrhundert in Orgelwerken in Anwendung; letztere hingegen sind erst seit dem Ende des 18. Jahrhunderts im Abendlande bekannt. Lange und hart hat man sich um das Verdienst der Erfindung der durchschlagenden Zungen gestritten, ob dieselbe durch einen Franzosen Grenier in Paris gemacht worden sei, oder von einem deutschen Orgelbauer zu Petersburg Namens Tratzenburg herrühre. Der berühmte Akustiker Biot trat in seinem Werke »*Précis élémentaire de Physique*«, 1817, für Grenier, und der bekannte Gottfr. Weber in der Encyklopädie von Ersch und Gruber in der Abhandlung über B. für Tratzenburg in die Schranken, welchen Hauptkämpfern sich nach beiden Seiten hin Andere anschlossen. Erst seitdem Amiot's Werk »*Mémoire sur la musique des Chinois*« (Paris, 1779) allgemeiner verbreitet und gelesen war, lernte man diese Erfindung als eine schon lange von den Chinesen gemachte kennen, die dieselben bei ihrem vollkommensten Blasinstrumente, dem Scheng (s. d.), verwendeten; wahrscheinlich waren eben durch obiges Werk beide in ihrem Berufe strebsame Männer gleichzeitig mit derselben bekannt geworden und hatten dieselbe selbstständig ohne Quellenangabe verwerthet. Nun erst hörte dieser Streit auf, und man liess es ferner selbst unerwogen, wer von den Beiden das Verdienst der erstenEinführung derselben sich mit Recht zueignen konnte. Die aufschlagenden Blätter oder Zungen werden auf einer Rinne so befestigt, dass sie, wie das B. einer Clarinette, den äusseren Rand der Rinne bei ihren Vibrationen aufschlagend berühren, wodurch dem Tone eine schnarrende oder selbst rasselnde Beigabe bereitet wird, die von der Stellung dieses B.s zur Rinne abhängig ist; die vermittelst durchschlagender Zungen hervorgebrachten Töne sind hingegen weit milder und angenehmer. Ausführlicheres über diese Art der Blätter wird in dem Artikel Zunge n berichtet, und die akustischen Eigenheiten der Zungen sind in den Artikeln Rohrwerk, Schnarrwerk und Blasinstrumente noch näher besprochen. — Es ist hier noch zu erwähnen, dass bei den Orgelbauern unter B. auch das obere oder untere Brett eines Balges verstanden wird; die Beschaffenheit u. s. w. dieser Blätter ist eingehend in dem Artikel Balg erörtert. B.

Blatt, Franz Thaddäus, geboren 1793 zu Prag, zeigte in seiner Jugend eine entschiedene Vorliebe für die Malerei, wesshalb er, da dieser Beruf dem Wunsche seines seit 1796 als kaiserlicher Beamter in Wien angestellten Vaters zusagte, zu seiner Ausbildung in dieser Kunst die Akademie daselbst besuchte. Auch in der Musik machte er seine Studien, doch nur in solcher Weise, wie er und die Seinen diese Kunst als gesellschaftlichen Bildungsfactor für nothwendig erachteten. Erst nach dem 1807 erfolgten Tode seines Vaters, wo B. sich mit seiner Mutter wieder nach Prag begab, wählte er die Musik als Lebensberuf. Er besuchte zu dem Ende die dortige Musikschule, suchte sich besonders nach Anleitung des Clarinettlehrers der Schule, Farnick, in der Behandlung dieses Instrumentes zu vervollkommnen

und studirte die musikalische Compositionslehre unter Führung des damaligen Directors jener Anstalt, Dionys Weber, mit grossem Fleisse. Schon im J. 1814 hatte B. als Clarinettist sich eine so hervorragende Technik angeeignet, dass er auf verschiedenen grösseren Kunstreisen die Aufmerksamkeit aller Verehrer dieses Instrumentes auf sich zog. Von diesen Reisen zurückgekehrt, fand er sogleich eine Anstellung als erster Clarinettist am städtischen Operntheater Prags; 1818 wurde er erst als Hilfslehrer an das Conservatorium daselbst berufen und 1820 zum wirklichen Professor an diesem Institute ernannt. Schon ehe er diese feste Anstellung sich erworben hatte, wurden viele seiner Compositionen sehr gesucht, besonders erfreuten sich seine »*Variations brill. pour Clar. av. Orch.*« Op. 28 (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel), und die ähnlichen Werke: Variationen in *C*-moll, Op. 12, und die in *G*-moll, Op. 14, beide bei Simrock in Bonn herausgegeben, einer weiteren Verbreitung. Ausser diesen zeugen viele Trios, Duos, Potpourris u. s. w. für Clarinette und andere Instrumente, so wie Solopièccen für Oboe und das englische Horn, welche in dem Prager Conservatorium praktische Anwendung fanden, von B.'s gutem Geschmacke und seinem gründlichen theoretischen Wissen. Auch in der Abfassung theoretischer Werke, einer »*Méthode complète pour la Clarinette etc.*«, 1828 französisch und deutsch bei Schott in Mainz erschienen, und einer »Kurzgefassten theoretisch-praktischen Gesangschule mit besonderer Rücksicht auf Jene, welche sich diese Kunst zu ihrem Vergnügen auch ohne Meister zu eigen machen wollen, nach den besten Quellen bearbeitet«, welche er 1830 zu Prag bei Rudl herausgab, hat B. sich rühmlichst hervorgethan. -t.

Blattmann, Pierre Paul, ein um 1790 in Paris lebender, rühmlichst bekannter Harfenvirtuose und Componist für sein Instrument. Von ihm sind erschienen: »6 *Romances pour la Harpe*« (Paris, 1792), »3 *Sonates pour la Harpe avec Violon*« Op. 7 (Paris, 1798) und »15 *Sonates pour la Harpe avec Violon, extraites des oeuvres de Pleyel*« in fünf Theilen.

Blaurer, Ambrosius, geboren 1492 zu Constanz und als Prediger zu Winterthur in der Schweiz 1569 gestorben, gehört mit zu denjenigen Dichtercomponisten in der frühesten Zeit des protestantischen Kirchenliedes, die in felsenfester Glaubensstärke ihren kindlich frommen Ausdrucksweisen nur eine oft sehr mangelhafte Form gaben. Aus letzterem Grunde sind nur wenige der frommen Schöpfungen solcher Männer bis auf uns gekommen. Von B. besitzen wir nur noch die Choräle: »Christ ist erstanden von dem Tod u. s. w.« nach der Melodie *a b a b $\overline{d}$ $\overline{c}$ b a*, welche sich in dem 1537 gedruckten Werke »Teutsch Kirchenambt u. s. w.« (Wolff Köphel in Strassburg) befindet; »Wie's Gott gefällt, so gfällt's mir auch u. s. w.« — 1551 —, und »Richt' mich, dass ich's mög' leiden u. s. w.«. Zu der letzteren Dichtung findet sich die Melodie: *fis h a $\overline{d}$ fis h a* in dem »Kirchengesang«, gedruckt bei J. Wolf zu Frankfurth am Main im Jahre 1569, vor. 0.

Blavet, Michel, am 13. März 1700 zu Besançon geboren, war, wie sein Vater, Drechsler, erwarb sich aber als Autodidakt eine grosse Meisterschaft auf der Flöte und nahm, durch das Interesse, welches der Herzog Levis an seinem Flötenspiel nahm, veranlasst, im J. 1723 seinen bleibenden Aufenthalt in Paris. Bald nach seiner Ankunft daselbst hörte ihn der Prinz von Carignan und deckte, indem er B. ein bedeutendes Jahrgehalt nebst freier Wohnung aussetzte, denselben vor jeder materiellen Sorge, bis der Graf von Clermont ihn zum Oberaufseher seiner Musikkapelle ernannte, welches Amt er, kleinere Kunstreisen abgerechnet, bis zu seinem im J. 1768 nach einem dreijährigen schweren Steinleiden erfolgten Ableben verwaltete. Diese Stellung forderte von ihm auch musikalische Compositionen, welche Pflicht er mit Erfolg erfüllte, wie die Operetten: »*La fête de Cythère*«, »*Le jaloux corrigé*« und ein damals sehr beliebtes Ballet: »*Jeux Olympiques*« beweisen. Ausser diesen grösseren Werken hat er noch verschiedene andere Compositionen, wie Solostücke, Sonaten u. s. w. für Flöte, ferner Harmoniemusiken, geschrieben, wovon jedoch nur wenige in verschiedenen Sammlungen sich gedruckt erhalten haben. -t.

Blaze, Matthieu Frédéric, corrumpirt aus Blasius, Matthieu Frédéric (s. d.). Er selbst hat sich niemals Blaze genannt oder geschrieben.

Blaze, Henri Sebastien, geboren 1763 zu Cavaillon im Departement Vaucluse, genoss seinen ersten musikalischen Unterricht in seiner Vaterstadt von dem Organisten Lapierre und seine weitere Ausbildung zu Paris, wo er die Rechtswissenschaften studirte und, musikalisch vornehmlich bei Séjan, dem trefflichen Organisten an der Kirche Saint-Sulpice arbeitete. Später erhielt er die Advocatur in Avignon und wurde correspondirendes Mitglied der Pariser Akademie. Damals erschienen seine musikalischen Erstlingswerke: »*4 grandes Sonates pour le Clavecin avec Violon obligé formant deux oeuvres separés*« (Paris, 1799) und »2 *Duos conc. pour Piano et Harpe ou deux Pianos*« Op. 3 (Paris, 1802), denen verschiedene Compositionen ähnlicher Gattung, sodann Messen und Opern, wie »*L'héritage*« und »*Semiramis*«, folgten. Letztere sind jedoch nicht zur Aufführung gekommen. Auch als Romanschriftsteller und Feuilletonist hat er sich einen Namen gemacht. Er war ein Freund Gretry's und Méhul's und ist auf verschiedene Werke dieser Meister nicht ohne Einfluss gewesen. Hochbetagt starb B. am 11. Mai 1833 in seiner Vaterstadt Cavaillon.

Blaze de Bury, François Henri Joseph Castil, Sohn des Vorigen, s. Castil-Blaze.

Blažek, Franz, Musiktheoretiker, geboren den 21. Decbr. 1815 in Veležic bei Neubydžov (Böhmen), widmete sich anfangs den technischen Studien, absolvirte dann unter dem Director Robert Führer die Organistenschule in Prag und wurde im J. 1836 zum Secretair des Kirchenmusikvereins in Böhmen und im J. 1838 zum Professor der Harmonielehre an der Organistenschule, wo er noch jetzt äusserst erspriesslich wirkt, ernannt. Er verfasste eine Harmonielehre in böhmischer Sprache: »*Nauka o harmonii*«, die bei J. L. Kober in Prag erschien und zu den besten gehört, schrieb viele pädagogische und theoretische Musikartikel in Musikzeitschriften und componirte u. A. auch einen Trauerchor und böhmische Lieder. M-s.

Blech, sprachgebräuchliche Abkürzung für Blechinstrumente (s. d.). So spricht man von »zu viel«, oder »zu wenig B.« (-instrumenten), findet ferner ein Werk »mit B. überladen« u. s. w. — Blechern oder blecheln heisst einen dünnen, platten Klang von sich geben. Man spricht in diesem Sinne z. B. von einem Klaviere, welches blechert oder blechelt.

Blecha, Adalbert, ein guter Violinist und Dirigent, welcher nach einander die Stellen als Violinist, Conzertmeister und zuletzt als Musikdirector im Orchester des Stadttheaters zu Breslau bekleidete. Er starb am 13. Januar 1870 zu Breslau.

Blechinstrumente. Alle musikalischen Instrumente, deren Körper durchweg aus Blech, sei dies von Messing, Kupfer, Eisen oder irgend einem anderen Metall, besteht, führen diesen Namen, wenn der diesen Instrumenten entlockte Ton durch das Einhauchen menschlichen Athems hervorgebracht wird. Die ersten Instrumente dieser Gattung wurden aus Bronze gegossen und alle bisher bekannten geschichtlichen Nachrichten überweisen dem semitischen Volksstamme die erste vollkommnere Ausbildung dieser Instrumentgattung. In der antiken Zeit findet man nur B. von gerader Form in Gebrauch, und in der Geschichte der assyrischen Musik fehlen fast alle Berichte über die Entwickelung des Baues dieser Art von Tonwerkzeugen, doch die in Europa, besonders zu Kiwik in Schonen, Peccatel in Mecklenburg u. s. w. gefundenen Hörner, deren Alter man nach neuester Forschung bis auf 1000 v. Chr. schätzt, und die man als von den Phöniziern eingeführt betrachtet, beweisen, dass man sie schon in sehr früher Zeit B. in gebogener Form zu fertigen verstand. Diese wurden jedoch in der Weise gebaut, dass man die einzelnen Theile derselben goss und dann mit Metallnägeln an einander fügte. Auch in der Römerzeit scheint eine gleiche Erzeugungsart dieser Tonwerkzeuge stattgefunden zu haben, da man noch im 16. Jahrhundert in der Kunst des Biegens der Metallrohre sich in der Kindheit befand. Man füllte nämlich die Rohre durch leicht flüssig werdende Metalle, wie Blei u. s. w., bog sie dann in beliebige Windungen und entfernte durch Erhitzen des Rohres das in dem B. enthaltene Metall. Da man in jener Zeit und auch noch später es für wünschenswerth erachtete, die höheren Naturtöne der B. in leichtester Weise zu haben, so gab man denselben, durch die Praxis geleitet, eine enge Mensur; als jedoch die Wissenschaft die Tonzeugung in den B. erkennen lernte, und man für die

grösseren B. es als nothwendig erachtete, die tieferen Grundtöne des Rohres kräftig und leicht ansprechend zu erhalten, baute man dieselben mit weiterer Mensur; letztere B. nannte man seit 1843 Ganzinstrumente (s. Euphonium) zum Unterschiede von den enger mensurirten, die man durch den Namen Halbinstrumente kennzeichnete. — Was nun den Gebrauch der B. anbetrifft, so sind sie bis zum Mittelalter hin von allen Völkern, die dieselben führten, als Signalinstrumente, besonders im Kriege, auf der Jagd u. s. w., angewandt worden. Näheres darüber s. unter Blasinstrumente. Selbst nach der Entdeckung der Harmonie bis in die neueste Zeit hin ist ihnen diese Anwendung ihres weit in die Ferne dringenden schmetternden Klanges halber verblieben. Mit der Entwickelung der Orchester fanden auch die B. in dasselbe Aufnahme, und zwar, als man das *Forte* und *Piano* in den Tonstücken vermittelst steriler Töne hervorragend scheiden wollte; durch die den B. eigene Kraft im Verhältniss zu den Rohrblas- und Streichinstrumenten aber treten diese bei ihrem Gebrauch im Orchester stets in einer Intensität auf, die die jener Instrumente weit überwiegt. Trotzdem dass in neuester Zeit die Durchbrechung des Rohres (s. Ventile) diese Kraft bedeutend gemässigt hat, tritt dieser Unterschied in der Tongebung dennoch so bedeutend hervor, dass man, um dem jetzigen Geschmacke in dieser Beziehung einen Ausdruck zu geben, im geschlossenen Raume es niemals den Bläsern dieser Instrumentgattung gestattet, ihre ganze Tonkraft zu entfalten. In allerneuester Zeit jedoch, wo die Tonsetzer sich befleissigen, in den Gaben der Tonwerkzeuge Farben zu erkennen, die sie nicht als massige gleiche Flächen in ihren Tongemälden verwenden wollen, sondern als Colorite, die ihre gefühlten Tongaben zu verweben sich bestreben sollen, ist die Milderung dieser Eigenheit der B., eine Folge der Durchbrechung ihres Schallrohres, diesem Bestreben selbst förderlich gewesen; es geben durch diese Erfindung die B. mit und ohne durchbrochenes Rohr zwei unter sich durchaus verschiedene Klangfarben, welche von allen Tonsetzern besonders cultivirt werden. — Die unbeschränkteste, unserm Geschmack am meisten entsprechende Anwendung finden auch noch heute die B. im freien Raume, und zwar am vollendetsten nur im Vereine mit anderen B., wie sie die Cavalleriemusik (s. d.) aller Völker Europas zeigt. C. B.

Blegabridus, Syllius, König von England, etwa um das J. 112 v. Chr. Er soll zwanzig Jahre glücklich regiert haben und wird von der Sage als trefflicher Sänger und Dichter gerühmt. (Vgl. *»Balei Catalogum scriptorum illustrium Majoris Britanniae«, centur.* 1, S. 13 *sequ.*)

Blende nennt man in dem sogenannten Prospectus (s. d.) einer Orgel diejenigen Pfeifen, welche in grösserer Zahl in einem Felde aufgestellt sind, doch in Bezug auf ihren Gebrauch im Verhältniss zu den tongebenden Pfeifen blind (s. d.) genannt werden müssen. Indem die wirklich tongebenden Pfeifen einer Orgel nach feststehenden Regeln auf der Windlade ihre Stelle erhalten müssen, und die grössten Orgelpfeifen, welche der Ersparniss wegen aus Holz gefertigt werden, gewöhnlich unmittelbar auf die Hauptlade zu setzen sind, weil sonst durch die weitere Leitung der Luft die Stärke des tonzeugenden Windstromes leicht geschwächt wird und man diese Töne nur ungleich im Verhältniss zu den anderen der Orgel zu geben vermöchte: so stellt man, um dem Tone der Orgel nicht zu schaden, eine Anzahl blinder Metallpfeifen in den sogenannten Prospectus, damit das Ansehen des Werkes, in dem man gerne die äussersten Grenzen des durch die Orgel gebotenen Tonreiches dem Auge vorführt, dadurch imponirender wird. 0.

Blesendorf, Elisabeth, Schwester eines Malers und Kupferstechers, eine vorzügliche Sängerin, die im Anfange des 18. Jahrhunderts in Berlin lebte. Sie trat u. A. bei Gelegenheit der königlichen Vermählungsfeierlichkeiten 1706 und 1708 in den zu diesen Festen gegebenen Opern »Sieg der Schönheit« von Finger und als Eleone in »Alexander und Roxanens Heirath« öffentlich auf. Bald darauf ging sie mit der Fürstin Mentschikoff nach Petersburg, wo sie bis zu ihrem Lebensende verblieb. 0.

Blewitt, Jonas, ein in England rühmlichst bekannter Orgelspieler und Componist, welcher um das J. 1800 in London als Musiklehrer und Organist lebte.

Bleyer, Georg, Vocal- und Instrumentalcomponist, nach Wolfram in Lübeck, wahrscheinlicher aber nach Walther in Saalfeld geboren, war um 1660 Kammerschreiber des Grafen zu Schwarzburg-Rudolstadt und gab 1670 in Leipzig »Lustmusik in vierstimmigen verschiedenen Stücken bestehend«, in zwei Theilen, und in Jena »Musikalische Andachten über die Sonn- und Festtagsevangelien, bestehend in 4, 5, 6 und 8 Stimmen« heraus.

Bleyer, Nicolaus, wahrscheinlich mit dem Vorigen nahe verwandt, war 37 Jahre hindurch Stadtmusiker in Lübeck und ein weit und breit gerühmter Hornist. Er starb im 68. Lebensjahre am 3. Mai 1658 zu Lübeck. Es existirt von ihm noch eine Sammlung von Paduanen, Gagliarden, Canzonen und Sinfonien (Leipzig, 1624).

Bliesener, eine Familie zum Theil tüchtiger und hervorragender Musiker, welche sich um das öffentliche Musikleben in Berlin fast ein halbes Jahrhundert hindurch durch gut arrangirte, angesehene und stark besuchte Conzerte wohl verdient gemacht und Einfluss gewonnen hat. Von den einzelnen Gliedern sind anzuführen: Ernst B. *jun.*, geboren um 1770 zu Berlin, ein vortrefflicher Waldhornist und Conzertbläser, war erster Hornist im Orchester des Nationaltheaters, nach dessen Vereinigung mit den königl. Schauspielen er als Kammermusicus in die königl. Kapelle überging, in der er als sehr geachtetes Mitglied bis zum J. 1829 wirkte, wo er pensionirt wurde. Er starb am 16. October 1842 in Berlin im hohen Alter. — Friedrich August B., der berühmteste und verdienstvollste der Familie, war königl. Kammermusiker und erster Clarinettist der Opernkapelle zu Berlin. Er war um das J. 1780 geboren und liess sich seit 1801 mit grossem Erfolg als Conzertbläser hören, in Folge dessen er 1805 beim Orchester des Nationaltheaters und bei Vereinigung beider königlicher Kapellen als königl. Kammermusiker angestellt wurde. Im J. 1823 liess er sich pensioniren und starb am 21. Decbr. 1841 zu Berlin im 61. Lebensjahre. Ein bleibendes Verdienst um das Kunstleben der preussischen Residenz erwarb er sich dadurch, dass er die Idee zu den von C. L. Bachmann und E. F. Benda 1770 gegründeten sogenannten »Liebhaber-Conzerten« wieder aufnahm, aber zeitgemässer und künstlerischer gestaltete. Zu dem Zwecke hatte er schon 1800 ein Musikinstitut gegründet, um jungen Musikern, so wie Dilettanten Gelegenheit zu bieten, sich im Orchesterspiel auszubilden. Mit Hilfe anderer guter Musiker gab er mit diesem Institute jährliche Abonnementsconzerte, die um so grösseren Beifall fanden, als überwiegend gediegene und anerkannte Werke in das Programm gezogen wurden und sich dort häufig bedeutende fremde und einheimische Künstler hören liessen. Zur Zeit ihrer Blüthe (1810 bis 1820) nahmen diese Conzerte den ersten Rang unter den öffentlichen musikalischen Veranstaltungen Berlins ein. Das Musikinstitut selbst übernahm 1837 der älteste Sohn B.'s, Louis B., ein guter Violinist, vermochte dasselbe jedoch und eben so die Abonnements-Conzerte nur noch wenige Jahre hindurch zu halten. — Johann B. war ein tüchtiger Violinspieler, der aber seine Ideen zu eigenem Schaden viel zu vorwiegend auf das Absonderliche und Phantastische richtete. Im Violinspiel war er ein Schüler Giornovichi's und erwarb sich den Ruf eines trefflichen Solospielers, sodass er um 1789 Kammermusicus der Königin von Preussen wurde, in welcher Stellung er bis zum J. 1806 verblieb. Im J. 1801 proclamirte er sich durch die Zeitungen als Erfinder eines musikalischen Alphabets von fünf Figuren, welches auch ein Laie in einer halben Stunde unterscheiden, begreifen und in Zeit von höchstens fünf Stunden auf jedem Instrumente mechanisch spielen lernen könne, vermittelst dessen man dann Alles, was man wolle, für jede Sprache deutlich und vollständig statt der Worte ausdrücken könne. Er erbot sich, diese Erfindung an fünf Personen gegen fünf Thaler Honorar bekannt zu machen. Weiteres davon ist jedoch der Welt niemals bekannt geworden. B. selbst starb in Berlin im Februar 1842. Veröffentlicht hat er seit 1789 Violinduette und Conzerte, Flötenstücke und Streichquartette, unter welchen letzteren sich auch eine »Friedensfeier in *D*-dur, musikalische Vorstellung als Violin-Quartett« befindet.

Blin, M. S., Organist an der Kirche Notre-Dame in Paris, geboren den 19. Juni 1757 zu Beaune, trug eigentlich den Familiennamen Lacodre, den er aber seit seinem vierten Jahre, wo er Waise wurde, mit dem seines Verwandten und

Adoptivvaters, des Organisten Blin in Dijon, vertauschte. Von seinem Pflegevater im Orgelspiel und in der Composition bereits unterrichtet, begab er sich 1771 nach Paris, um sich beim Abbé Rose und dem Organisten Séjan noch weiter in diesen Disciplinen auszubilden. Er wurde 1779 Organist bei den Dominicanern der Strasse St. Honoré, 1791 an der Kirche St. Germain l'Auxerrois und 1806 endlich an der Kathedrale, als Nachfolger von Desprez. Als solcher starb er am 9. Febr. 1834 zu Paris. Sein Spiel soll vortrefflich gewesen sein, nicht minder werden seine zahlreichen Orgelcompositionen als gut gerühmt; doch sind dieselben durch Druck nicht an die Oeffentlichkeit gelangt, sondern cursiren höchstens in Abschriften.

Blind, eine im gewöhnlichen Leben mitunter wohl für nicht glänzende Metallstücke angewandte Bezeichnungsweise, findet in dieser Bedeutung auch in Bezug auf metallene Bestandtheile von Instrumenten ihre Anwendung. Ausserdem aber ist dieselbe in der Orgelbaukunst zu einem technischen Ausdrucke geworden, der in Bezug auf Theile der Orgel angewandt wird, die in ihrer Gestaltung vollkommen mit durchaus nothwendigen anderen mechanischen Theilen gleich sind, welche unmittelbar zur Tonerzeugung dienen, aber an der Tonzeugung entweder gar keinen oder nur mittelbaren Antheil nehmen. Zu den Orgeltheilen, die gar keinen Antheil an der Tonzeugung nehmen und dennoch in der Form mit den anderen durchaus gleich sind, gehören vor Allem die sogenannten blinden Claves, nämlich Tasten, die mit keiner Orgelpfeife in Verbindung stehen und nur die Lücken der sogenannten kurzen Octave (s. d.) auszufüllen bestimmt sind. Ferner nennt man die Orgelpfeifen, welche oft in sogenannten Blenden (s. d.) den Prospectus der Orgel zieren, blinde Pfeifen, weil sie niemals zum Tönen gebracht werden können; wie jedes Register (s. d.), das nur desshalb sich an der Orgel befindet, weil man bei dem Baue derselben es vorgesehen hat: wenn man später durch mehr Mittel in den Stand gesetzt wird, noch Register dem Werke hinzufügen zu können, dies mit weniger Kosten zu vermögen, ein blindes Register. Diese Registerzüge wurden entweder fest eingesetzt, und dann stand auf dem den Registernamen tragenden Schilde: *Nihil;* oder man richtete sie wie alle anderen Züge ein und nannte dieselben dann wohl Fuchsschwanz, wenn durch ihn zur Beschämung über die Unwissenheit desjenigen, der denselben zog, ein Fuchsschwanz oder ein dem ähnlicher Gegenstand zum Vorschein kam, oder: *»Noli me tangere«*. Diese die frommen Wünsche und das augenblickliche Unvermögen der Erbauer verrathenden Orgeltheile, die blinden Register, bezwecken nur anzuzeigen, dass zur Ausführung des Wunsches das Regierwerk u. s. w. der Orgel im Inneren schon vorhanden ist. Bei solchen Vorrichtungen findet man dann auch sogenannte blinde Windladen, auch Blindladen oder falsche Laden genannt, die ebenfalls nicht benutzt werden, aber sehr leicht dem Gebläse angeschäftet werden können. Zu den mittelbar tonzeugenden und desshalb blind genannten Orgeltheilen rechnet man vor allen die sogenannten Frösche oder Gabeln, durch welche die Koppelung zweier Manuale bewirkt wird. Indem man diese als Claves ansieht, nennt man dieselben auch wohl blinde Claves, wie man unter derselben Benennung auch wohl die Hinterarme einer Manualtastatur versteht, die nicht belegt sind, und von den Vorderarmen diesen Ausdruck gebraucht, wenn diese niedergedrückt werden und sich nach oben hin bewegen. Unter den Zügen oder sogenannten Registern der Orgel befinden sich, besonders in älteren Werken, nun auch noch viele, die nur eine besondere Function verrichten, welche, weil diese Function durchaus Nichts mit der directen Tonzeugung gemein hat, ebenfalls blinde Register genannt werden, z. B. Accord, Adlerzug, Balgregister, Bock, Koppel, Crescendo, Diminuendo, Engel, Hahn, Kuckuk, Manualkoppel, Nachtigall, Pauken, Pedalkoppel, Schwebung, Sonne, Sperrventil, Stern, Tremulant, Trompetenengel, Windauslass oder Evacuant u. s. w. Diese Züge, Schöpfungen jener schwärmerisch religiösen Zeit, wo man dem Hauptinstrumente der Kirche alles mögliche Hörbare zum Lobe Gottes hinzufügen wollte, finden sich besonders in Orgeln, die im 17. Jahrhundert gebaut wurden, verlieren sich aber fast schon gänzlich mit dem Ende des 18. Nur das Crescendo, das Diminuendo, die Schwebung, der Tremulant und die ver-

schiedenen Koppeln wurden ferner als beachtenswerthe Tonmodificationen gepflegt und theilweise selbst zu vervollkommnen gestrebt, wesshalb diese Art der sogenannten blinden Register auch noch oft in grösseren neueren Werken gefunden werden. B.

Blochflöte oder **Blockflöte** ist der veraltete Name eines sehr sanft intonirenden, gewöhnlich nur im Manuale vorkommenden Orgelregisters, welches im Klange der früheren Pflockflöte (ital.: *Flauto dolce*) sehr ähnlich war und sich meistentheils nur unter dieser Benennung in den Orgeln vorfindet. Diese Pflockflöte, jetzt nur noch als Kinderinstrument bekannt, wurde gerade durch eine Oeffnung angeblasen, die ein Pflock verengte, damit der tonerregende Luftstrom sich an einer hinter dem Ende des Pflockes in dem Tonrohre befindlichen Scheide breche. Die Orgelpfeifen dieses Registers erhalten in ihrem Fusse auch einen Pflock, der ähnlich, wie bei dem Blasinstrumente, wirksam ist. Aus der Benennung dieses Fussbestandtheiles der Orgelpfeife, Pflock, und der des Toncharakters der Orgelpfeifen selbst ist nun mit der Zeit der eigenthümliche Name des Registers: Block- oder Blochflöte entstanden. Das sogenannte Orgelregister bestand aus entweder halb oder ganz gedeckten hölzernen oder metallenen Rohren von pyramidaler, nach oben sehr eng werdender Gestalt, die eng mensurirt und sanft intonirt wurden. Die Rohre fertigte man von 5; 2,5: 1,25 oder 0,63 Meter Länge an (am häufigsten jedoch nur 2,5 oder 1,25 Meter gross), und gab denselben nur geringen Windzufluss. Die verschiedene Art der Construction dieser Orgelstimme hatte wohl nur darin ihren Grund, dass die Orgelbauer keine feste Regel kannten, nach der die B. gebaut werden musste; da dieselbe jedoch sehr oft begehrt wurde, so machte jeder dieselbe seinen Erfahrungen gemäss, mehr instinctiv nach einer Construction, die er selbst ersann. Mehr über die jetzt gebräuchliche Art der Herstellung dieses Orgelregisters bietet der Art. *Flauto dolce.* 0.

Blochflötenquinte, eine Abart der Blochflöte.

Blochland, ein französischer Tonkünstler des 16. Jahrhunderts, welcher aus Montfort gebürtig und dessen Ruhm weit bis in Italien und Deutschland hinein verbreitet war.

Blockwitz, Johann Martin, war, wie der Hof- und Staatskalender Sachsens vom J. 1729 ergiebt, im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts als Flötist in der kurfürstl. Kapelle zu Dresden angestellt.

Blådek, Wilhelm, Professor am Prager Conservatorium, geboren den 14. October 1834 in Prag, wo er unter Prof. Ant. Eiser das Conservatorium als Flötist absolvirte und sich nebenbei zum tüchtigen Pianisten ausbildete. B. fungirte einige Zeit als Musiklehrer in Galizien und dann in Prag. Im J. 1860 wurde er zum Professor der Flöte am Prager Conservatorium ernannt. B. componirte einige Ouvertüren, böhmische Lieder und Chöre, so wie die böhmische Nationaloperette: »*V studni*« (»Im Brunnen«), welche am 17. Novbr. 1867 auf der böhmischen Bühne mit grossem Erfolg aufgeführt wurde und nun ein Repertoirstück geworden ist. Leider verfiel er im März 1870 in Irrsinn und musste der Landes-Irrenanstalt übergeben werden. M-s.

Blois, um die Zeit der ersten französischen Revolution Violinist im Orchester der Italienischen Oper zu Paris, von dem 1784 eine Operette an dieser Bühne zur Aufführung kam.

Blondeau, Pierre Auguste Louis, französischer Violinspieler und Componist, geboren den 15. August 1784 zu Paris, studirte auf dem Conservatorium bei Baillot Violine, bei Gossec Contrapunkt und bei Méhul Composition. Mit einer Cantate »Maria Stuart« gewann er 1808 den grossen Compositionspreis und ging in Folge dessen als Staatsstipendiat auf eine Studienreise nach Rom und Neapel. Nach seiner Rückkehr wurde er als Bratschist im Orchester der Grossen Oper angestellt und verharrte in dieser Stellung bis 1842. Als Componist trat er erfolgreich mit Quartetten, Trios, Duos, *Airs variés*, Romanzen u. s. w. für Violine, aber auch mit Pianofortestücken, Conzerten für verschiedene Blasinstrumente, mit Kirchenwerken, Cantaten und Ouvertüren auf. Eine Oper von ihm, »*Cosi si fà ai gelosi*«, wurde 1812 in Perugia und ein Ballet »Almanzor« 1814 in Lissabon mit Beifall aufgeführt. Auch als musikalischer Schriftsteller hat sich B. hervorgethan und zwar mit Lehrbüchern der Harmonie, des Contrapunkts und der Fuge, einer Elementar-Musik-

lehre, einer Gesangschule und endlich mit einer *»Histoire de la musique moderne«* (Paris, 1827, 2 Bde.). B. starb im J. 1865 zu Paris.

Blondel, eigentlich Blondiaux de Nesles, ein mehr durch die Sage, als durch die Geschichte berühmt gewordener Trobador. Sein Geburtsort war die kleine Stadt Nesles in der Picardie und sein Geburtsjahr am wahrscheinlichsten das Jahr 1160. Er war ein Zeitgenosse des Castellans de Coucy, und seine Chansons, von denen sich sechszehn aufnotirt in der Pariser Bibliothek befinden, zählen demnach zu den ältesten französischen poetisch-musikalischen Reliquien. Die Sage hat sich mit dem Namen B. verknüpft und bezeichnet ihn als den vertrauten Diener und Musikmeister König Richard's I. (Löwenherz) von England, welcher um 1190, nachdem sein Herr, der heimlich vom Herzog von Oesterreich gefangen gehalten wurde, verschwunden war, um ihn aufzusuchen, Palästina und einen grossen Theil von Deutschland durchwanderte. Nach Oesterreich und in die Nähe des Schlosses Dürrenstein kommend, hörte er, wie die Sage weiter lautet, von einem vornehmen Gefangenen, der daselbst bewacht würde. Nach vergeblichem Bemühen, denselben zu sehen, stellte sich B. einst dem stark vergitterten Thurme gegenüber, in welchem jener Gefangene sich befinden sollte, auf und fing an, eines der dem Könige wohlbekannten provençalischen Lieder zu singen. Er hatte kaum die erste Strophe vollendet, als eine Stimme aus der Tiefe des Thurmes die zweite begann und bis an das Ende fortfuhr. So entdeckte B. seinen König, bewirkte dessen Befreiung, nach Einigen durch Waffengewalt, nach Anderen durch Loskauf, und erwarb sich den Namen des getreuen Blondel. Des von der Sage dargebotenen Stoffes haben sich Poesie und Malerei im Laufe der Zeit oft bemächtigt; weithin bekannt wurde u. A. ein treffliches Opernbuch Sédaine's, betitelt »Richard Löwenherz«, welches, verbunden mit Gretry's einfacher, seelenvoller Musik, viele Jahrzehnte hindurch als ein unübertreffliches Meisterstück lyrisch-dramatischen Genres galt.

Blondel, Louis Nicolas, ein französischer Tonsetzer und Musiker der Kapelle König Ludwig's XIV., von dessen Compositionen noch erhalten sind: *»Motets à 2, 3 et 4 parties avec la basse continue, propres pour les concerts et pour toutes les dames religieuses«* (Paris, 1671).

Blondet, Abraham, Canonicus und Kapellmeister an der Kirche Notredame zu Paris, geboren um 1570 in genannter Stadt. Man kennt noch von ihm eine Sammlung Vespern der heiligen Cäcilia zu 4, ferner Psalmen zu 5 und Messen zu 6 Stimmen. Auch ist er der Componist der Musik zu einem Ballet *»La Céciliade«*, welches am französischen Hofe zur Aufführung kam. Wahrscheinlich ist B. auch identisch mit dem im 16. Jahrhundert in Paris lebenden Sänger Blondetus, der, musikwissenschaftlich sehr bewandert, eine Tabelle von den zwölf *modis musicis* (Tonarten) verfertigt haben soll. (Vgl. Mersennus, *»Comment. in C. 4«, lib.* 1, *Genes.*, S. 1682.)

Bloss oder **leer,** blosse oder leere Saiten, Kunstausdruck bei Behandlung der mit Griffbrett versehenen Saiteninstrumente. S. Leere Saiten und Bedeckt.

Blow, John, 1648 zu North-Collingham in Nottinghamshire geboren, war einer der ersten Singknaben nach der Wiederherstellung der Kirchenordnung in England, welcher unter des Hauptmanns Henry Cook Leitung erzogen wurde und zugleich vom Organisten Hingston und dem berühmten Dr. Christoph Gibbons den ersten musikalischen Unterricht erhielt. Sein Talent, durch Fleiss unter so trefflicher Leitung früh entfaltet, befähigte ihn schon in seinem 16. Jahre, kleinere und grössere Kirchencompositionen zu schaffen, welche sich allgemeinerer Anerkennung erfreuten, und seine Berufsthätigkeit eröffnete ihm eine schnelle Erweiterung seines Wirkungskreises. In seinem 25. Lebensjahre, 1673, wurde B. an Stelle Roger Hill's als Lehrer in der königl. Kapelle in Pflicht genommen, und 11 Jahre später, 1685, zum wirklichen königl. Kammercomponisten ernannt, welches Amt vor ihm Matthias Lock nur dem Namen nach inne gehabt hatte. Nach dem Tode Mich. Wise's, 1687, vereinigte er mit seinen sonstigen Berufsgeschäften noch die eines Almoseniers und Lehrers an St. Paul, welchem Amte er jedoch nur bis 1693 vorstand, wo er es den Händen seines Schülers Jeremias Clark übergab. Seine musikalische Wirksamkeit

hatte sich bereits eine so weite Ausbreitung und Anerkennung erworben, dass der Erzbischof Sancroft ihn, ohne die sonst üblichen akademischen Ausarbeitungen zu beanspruchen, zum Doctor der Musik ernannte. Nach des königl. Organisten Purcell Tode, 1695, vertraute man ihm dessen Stellung in der Westminsterabtei an, und ernannte ihn ausserdem 1699 zum königl. Kirchencomponisten mit 40 Pfd. Sterling Gehalt. Die Königin Maria, bemerkend, dass es an guten Kirchencompositionen fehlte, fand sich durch den Ausspruch des Subdecans Gostling: B. sei derjenige, welcher solche am würdigsten zu schaffen vermöge, veranlasst, das Gehalt desselben auf 73 Pfd. Sterling zu erhöhen, damit er seine Mussezeit nur zu diesem Zwecke verwenden möge. Seine Werke rechtfertigten das ihm geschenkte Vertrauen durchaus, denn selbst weit über Englands Grenzen hinaus zollte man seinen Tonschöpfungen anerkennende Aufmerksamkeit, wofür nur hier angeführt werden mag, dass man selbst in der Peterskirche zu Rom den Canon zu seinem *Gloria patri* wiederholt aufführte. Die gute Aufnahme, welche Purcell's »Britannischer Orpheus«, eine Sammlung mehr weltlicher Gesänge u. s. w., gefunden hatte, veranlasste B., 1700 eine ähnliche Sammlung aus seinen Werken unter dem Titel: *»Amphion anglicus«* zu veröffentlichen, die jedoch nicht den gehofften Anklang fand. In dem Eingange zu dieser Sammlung verhiess B. die Herausgabe seiner grösseren Kirchencompositionen bald folgen zu lassen; sein Tod jedoch, der am 1. Octbr. 1708 erfolgte, scheint die Erfüllung dieser Zusage verhindert zu haben. Durch seine Lehre und sein Beispiel erstanden der folgenden Generation noch in Jer. Clark, Will. Croft und John Barret, die fast bedeutendsten Componisten Englands in der Folgezeit, weithin gerühmte Tonsetzer. Von bekannteren noch vorhandenen Compositionen B.'s zählt man bisher etwa 40, die jedoch nur den kleineren Theil seiner überhaupt geschaffenen Werke bilden, deren sich nach Burney's Versicherung noch vereinzelt in den Kapell- und Chorbüchern englischer Kirchen sehr viele erhalten haben sollen. In Einzelausgaben sind vorhanden: das oben erwähnte Sammelwerk *»Amphion anglicus, containing compositions for one, 2, 3 and 4 voices, with accompagnements of instrumental music, and a thorough-bass figured for the organ, harpsichord, or theorbo-lute* (London, 1700); *Ode for St. Cecilia's day* (London, 1684); *Collection of lessons for the Harpsichord or Spinnet; Ode on the Death of Purcell* und *Psalms for the Organ«*, sämmtlich auch in London erschienen. Von Sammelwerken, welche einzelne Werke B.'s enthalten, sind bekannt: *»Musical Companion«*, enthaltend eine grosse Anzahl von Catches seiner Composition; »Dr. *Boyce's Cathedral Music«*, worin mehrere Kirchenstücke sich vorfinden; Dr. Tudway's Sammlung von Kirchenstücken im Manuscript, darin finden sich 19 Anthems von B.; und Dr. Aldrich's Sammlung geistlicher Stücke im Manuscript, in der 24 Anthems von B. componirt sind. Ueber B.'s äussere Erscheinung ist noch zu bemerken, dass er ein schöner Mann gewesen sein soll, wovon das in Hawkins' *»History of Music« Vol. IV* sich vorfindende Bildniss desselben, das aus seinem *»Amphion Anglicus«* entlehnt ist, Zeugniss ablegt, und über seine Denkweise, dass dieselbe nach dem allgemeinen Urtheile seiner Zeitgenossen eine durchweg edle war. Man findet übrigens den Namen dieses Meisters auch oft mit einem u geschrieben; neuere Forschung jedoch hat festgestellt, dass derselbe nicht Blouw, sondern Blow verzeichnet werden muss. Mehr über B. siehe noch in Boyce's *»Cathedral Music«* S. 263 und Hirsching's Handbuch, Theil I, S. 310. 0.

Blügel, Wilhelm, nur bekannt als Herausgeber eines dreistimmigen Schulchoralbuchs, enthaltend die gebräuchlichsten Melodien mit untergelegtem Texte. (Barmen, 1834, Falckenberg.)

Blüher, C. G. A., ein Candidat zu Scheibenbach im J. 1796, hat bei Breitkopf und Härtel zu Leipzig Compositionen herausgegeben. Wahrscheinlich ist er und der im J. 1839 verstorbene Cantor zu Görlitz dieselbe Person; von demselben wäre dann noch zu bemerken, dass in einem 1825 von ihm veröffentlichten Choralbuche (Görlitz, Heintze) unter 353 Melodien auch 5 Melodien seiner Composition enthalten sind. 0.

Bluhme, Johann, wird im »Dresdner Hof- und Staatscalender« aus dem J. 1729 als Musiker in der kurfürstlich sächsischen und kgl. polnischen Kapelle aufgeführt.

Blum, Karl Ludwig, eigentlich Blume, Hofcomponist und Regisseur bei der

königl. Oper in Berlin, wurde daselbst um 1785 (nach Anderen um 1790) geboren und war der Sohn eines dortigen sehr intelligenten und kunstliebenden Beamten, der seine Söhne selbst auf dem Klaviere unterrichtete. Ausserdem brachte es B. bei dem königl. Kammermusiker H. Grosse, einem Schüler Duport's, im Violoncellspiel so weit, dass er sich in einem Conzerte mit Beifall öffentlich hören lassen konnte. Ausser dem französischen Gymnasium besuchte er, da er Talent zum Zeichnen und Malen bekundete, auch die königl. Akademie der Künste, deren Classen er erstaunlich schnell durchlief. Dort betrieb er unter Jäck auch mit Eifer die Kupferstecherkunst. Unüberwindliche Vorliebe trieb ihn nach dem 1801 erfolgten Tode seines Vaters zur Bühne, und er debütirte zuerst im Thalia-Theater zu Berlin, ging dann als Schauspieler und Sänger nach Erlangen und endlich, 1805, unter günstigen Bedingungen nach Königsberg i. Pr. Dort wandte er sich unter Hiller's Leitung zuerst dem theoretischen Studium der Musik zu und erlernte nebenbei die Guitarre, auf der er es zu grosser Fertigkeit brachte. B.'s vielseitiges Talent fand auch bei dem königl. Hofe, der seit 1806 in Königsberg residirte, Beifall und Anerkennung, und er wurde Musiklehrer der Prinzessin Wilhelm von Preussen, einer Schwägerin Friedrich Wilhelm's III. Damals trat B. auch als Dichter, Componist, Decorationsmaler und Darsteller in seiner Oper »Karl II.« auf und componirte mehrere der beliebt gewordenen Männerquartette, die hauptsächlich mit später seinen Ruf als Tonsetzer begründeten. Von den königl. Herrschaften nach Berlin gezogen, gastirte er dort 1810 und trat u. A. auch als Don Juan auf, eine Rolle, in der nachmals sein Bruder Heinrich Weltruf erlangte. B. selbst wandte sich von Berlin nach Wien, wo er fünf Jahre lang blieb und seine musikalisch-theoretischen Studien bei Salieri fortsetzte. Damals, während der Congresszeit, schrieb er seine allenthalben beliebt gewordene Oper »Das Rosenhütchen«, die in der Congress-Saison 1815 allein über 39 Mal gegeben wurde; derselben folgte mit ähnlichem Erfolge seine Musik zu dem Ballet »Aline«. Hierauf bereiste B. Italien und Frankreich, und namentlich trug ein zweijähriger Aufenthalt in Paris zur Läuterung seines Geschmackes bei. Er besuchte noch London und kehrte hierauf für immer in seine Vaterstadt Berlin zurück, wo er 1820 zum königl. Hofcomponisten, 1823 zum Regisseur der königl. Oper ernannt wurde und durch überaus geschmackvolle Anordnungen sehr verdienstlich wirkte. Im J. 1827 trat er als Regisseur zum Königsstädter Theater über, blieb in dieser Stellung aber nur bis 1828, worauf er 1832 wieder die Regie der königl. Oper übernahm und am 2. Juli 1844 zu Berlin starb. In allen diesen Stellungen hat sich B. als Mann von reichem, glücklichen und bewunderswerth vielseitigen Talent gezeigt; seine Fruchtbarkeit als Componist, Dichter und Schriftsteller und sein Erfolg auf allen Gebieten der Kunst finden in neuerer Zeit kaum ihres Gleichen. Er hat sich nicht blos durch eine wahrhaft massenhafte Anzahl von Instrumentalcompositionen, Gesangstücken und kleinen Opern und Operetten, sondern auch durch zahlreiche, noch immer gern gelesene und gesehene Lustspiele bekannt und beliebt gemacht, und bearbeitete französische, englische und italienische Stoffe mit grosser Geschicklichkeit und Gewandtheit für die deutsche Bühne. Er war auch der Erste, welcher das französische Vaudeville nach Deutschland verpflanzte, und in dieser Gattung haben sich sein »Schiffscapitän« (von 1817 bis 1828 allein 82 Mal mit beispiellosem Erfolge gegeben), sein »Canonicus Ignaz Schuster« (1818), »Bär und Bassa« (von 1821 bis 1842 hundert Mal gegeben), »Der Spiegel des Tausendschön«, »Gänserich und Gänschen« (1822) u. s. w. lange auf der Bühne gehalten. Die Zahl der Opern, Ballette und Vaudevilles, die B. überhaupt geliefert, beläuft sich auf 70, die der übrigen musikalischen Werke auf über 80. B. zeigte sich in allen Fächern der Tonkunst, mochte er für Orchester, für Gesang, für einzelne Instrumente (Pianoforte, Flöte, Guitarre u. s. w.) schreiben, als gewandter Componist; seine Melodien waren keineswegs originell, aber sehr angenehm, natürlich und fliessend, sodass sie zum Theil leichten Eingang beim Volke fanden, wie zahlreiche Motive aus seinen Bühnenstücken, der für Frau Milder geschriebene »Gruss an die Schweiz« und der vierstimmige Gesangwalzer »Kleine Blumen, kleine Blätter« beweisen.

Blume, Heinrich, Bruder des Vorigen, Sänger und Schauspieler der königl.

Bühne zu Berlin, wurde daselbst am 25. April 1788 geboren. Für die Cameralwissenschaften bestimmt, wollte er gerade das Joachimsthal'sche Gymnasium mit der Universität vertauschen, als die politischen Ereignisse von 1806 seinem Leben eine andere Richtung gaben. Von seinem Vater von Kindheit an in der Musik unterrichtet, musste er nun selbst darin Privatlectionen ertheilen, übte sich aber nebenbei auf dem Privattheater Urania in der Declamation und Mimik. Dort hörte ihn der königl. Sänger G. Gern, bildete ihn im Gesange weiter aus und veranlasste endlich sein Engagement als Baritonist der Hofopernbühne. B. debütirte mit Glück am 22. Juli 1808 als Mafferu im »Unterbrochenen Opferfest«, musste ein Quartal hindurch ohne Gehalt singen und erhielt erst Ende des Jahres zwei Thaler Wochengage, die sich bis 1811, während dessen er im Spiel von Iffland weiter ausgebildet wurde und immer beliebter geworden war, auf acht Thaler erhöht hatte. Seine Tüchtigkeit und Verwendbarkeit traten immer mehr hervor, indem er in den verschiedensten Rollen einer und derselben Oper sich am Platze zeigte und im Schauspiel ebenfalls erfolgreich wirkte. Seine Glanzperiode aber begann am 12. Juli 1812, an welchem Abende er zum ersten Male den Don Juan sang, eine Partie, die er in 27 Jahren 101 Mal in mustergiltiger Vollkommenheit dargestellt hat. Späterhin und wenn Gäste ihm diese Rolle zeitweise abnahmen, verschmähte er es auch nicht, und darin bewies er seine echte Künstlerschaft, den Comthur oder den Masetto zu singen. Eben so gab er den Caspar seit der ersten Aufführung des »Freischütz« bis 1839 fast ununterbrochen, 112 Mal. Kaum eine einzige Oper ging von 1812 bis 1839 über die königl. Bühne, in der er nicht mit dem grössten Erfolg mitgewirkt hätte, und unverdrossen übernahm er bis 1848, wo er pensionirt wurde, auch kleine Rollen in der Oper, wie im Schauspiel, dem zuletzt seine Thätigkeit vorzugsweise galt. Ausserdem trat er mit ungebrochener Kraft als Oratorien- und Conzertsänger vielfach auf. Als Gast hat er ebenfalls an den bedeutendsten Bühnen Deutschlands, ferner in Amsterdam, London, St. Petersburg u. s. w. gesungen und sich allenthalben von Ruhm und Ehren überschüttet gesehen. Er besass ein schönes männliches Aeussere, eine elegante Haltung, eine vorzügliche, umfangreiche und gut geschulte Stimme, gründliche musikalische Bildung und vortreffliches, durchdachtes Spiel, also eine Summe von Vorzügen, wie sie nur selten gefunden wird. Am 26. Octbr. 1848, wo er zum letzten Male und zwar in einer ihm bewilligten Benefizvorstellung vor das Publicum trat, sang er noch den Don Juan und den Olifur in Auber's »Gott und die Bayadere« mit grosser Kraft und Präcision, worauf er sich nach Görlitz ins Privatleben zurückzog. Doch noch einmal zog es ihn nach dem Schauplatz seiner glänzenden Wirksamkeit zurück, und er fungirte von 1852 bis 1854 als Regisseur der königl. Oper. Im J. 1855 liess er sich zum letzten Male als Conzertsänger hören und starb am 2. Novbr. 1856 zu Berlin.

Blume, Joseph, geboren 1708 in München, wo sein Vater Kammermusiker der Hofkapelle Joseph's III. war, bildete sich zum Violinisten aus und war nach einander Mitglied der Kapellen des Herzogs von Bayern, des Fürsten Wielopolski, des Fürsten Lubomirski und, seit 1733, des Kronprinzen von Preussen. Als königl. Kammermusiker und Violinist der Opernkapelle starb er im J. 1782 zu Berlin. Er hat Mehreres für sein Instrument componirt, und namentlich waren seine Violin-Capricen in Deutschland sehr berühmt.

Blume-Santer, Bianca, eine in Italien berühmte dramatische Sängerin der Gegenwart, hiess eigentlich Bianca George und war am 4. Mai 1843 zu Reichenbach in Schlesien geboren. Im 10. Lebensjahre bereits elternlose Waise, wurde sie vom Steindruckereibesitzer Santer in Breslau adoptirt und erhielt eine gute musikalische Ausbildung, bei dem Chordirector Hirschberg im Gesang und bei dem Organisten Ad. Hesse auf dem Pianoforte. In beiden Fächern liess sie sich öffentlich mit Beifall hören, widmete sich aber endlich ausschliesslich dem Bühnengesange und trat im Juli 1862 zum ersten Male im Stadttheater zu Breslau auf. Sie wurde alsbald in Magdeburg und sodann von der königl. Oper in Berlin engagirt, wo sie als angehende Vertreterin für classische Rollen, zum Ersatz für Louise Köster, eine mehr und mehr hervorragende Stellung einzunehmen begann. Im Mai 1866 verheirathete sie sich mit dem früheren preussischen Offizier, nachmaligen Componisten und Gesang-



lehrer Alfred Blume und folgte einem scheinbar vortheilhafteren Rufe an das Hoftheater in Dresden. Der Drang, sich noch weiter auszubilden und mehr auszuzeichnen führte sie nach Italien, wo sie beim Professor Lamperti in Mailand Unterricht nahm und hierauf an den grössten Opernbühnen Italiens mit enormem Beifall auftrat. Für die Sommersaison 1870 ist sie als Primadonna der Oper zu Barcelona mit ausserordentlich bedeutendem Gehalte engagirt. Wie weit der Enthusiasmus, den Frau B. in Italien gefunden, begründet ist und in wie weit er auf Kosten der Reclame kommt, die sie mit Geschick in Pflicht zu nehmen gewusst hat, bleibt sie bei ihrer Rückkehr ins Vaterland zu beweisen schuldig. Als sie Deutschland verliess, besass sie zwar eine volle und starke, zugleich aber auch schwere und nicht eben sympathisch anklingende Stimme. Die neuesten Berichte rühmen besonders die technische Fertigkeit und hohe Intelligenz des Vortrags dieser Künstlerin.

Blumenfeldt, Aron Wolff, Componist und Musiklehrer zu Berlin, ist der Sohn eines Cantors und am 29. Febr. 1828, nach amtlichem Atteste aber am 29. Febr. 1826 (?), zu Kurnick in der Provinz Posen geboren. Mit trefflichen musikalischen Anlagen begabt, kam er um 1846 nach Berlin, wo er unter Rungenhagen's Leitung studirte. Nach vollendeten Studien liess er sich ganz in Berlin nieder und fand als Lehrer ein weites Feld der Wirksamkeit. Als Componist hat er sich durch Lieder und durch eine grössere Reihe von Klavierwerken im Salonstyl, welche in Berlin erschienen sind, bekannt gemacht. Ganz neuerdings hat B. eine Oper, betitelt »Künstlerleben«, vollendet, welche im Privatkreise mit grossem Beifall zur Aufführung gekommen und verschiedenen Bühnen übergeben worden ist. Eine grössere weltliche Cantate seiner Composition ist bereits im J. 1851 in Berlin aufgeführt worden.

Blumenthal, Jacob, trefflicher Pianist der Henri Herz'schen Schule und Saloncomponist, wurde am 4. Octbr. 1829 in Hamburg geboren und erhielt seine erste musikalische Bildung in seiner Vaterstadt bei F. W. Grund. Kaum 14 Jahr alt, kam er nach Wien und benutzte den Aufenthalt daselbst, um bei Bocklet und Sechter sich weiter zu vervollkommnen. Im J. 1846 reiste er nach Paris, trat in das dortige Conservatorium und besuchte auch die von Halévy geleitete Compositionsclasse. Die Revolution des J. 1848 verscheuchte ihn aus Paris und führte ihn nach London, wo er sich beim königl. Hofe in Gunst zu setzen wusste, die Protection der Königin errang, die ihn zu ihrem Hofpianisten ernannte, und in Folge dessen von der gesammten englischen Aristokratie aufgesucht wurde, sodass er als Musiklehrer und Componist hohen Ansehens in London geniesst. Seine Compositionen, meist der eleganten Salongattung angehörig, bekunden Talent, entbehren aber, ohne gerade flach zu sein, einer grösseren poetischen Vertiefung; von ihnen hat das mit Op. 1 bezeichnete sehr dankbare Bravourstück »*La source*« die Runde über fast alle Pianos der Welt gemacht. Grösseren Werth beansprucht sein Klaviertrio Op. 26, welches er für eines seiner jährlichen Conzerte in London geschrieben hatte.

Blumenthal, Joseph **von,** Violinist und Componist, geboren den 1. Novbr. 1782 zu Brüssel, wo sein Vater in österreichischem Staatsdienste stand, nach der dortigen Revolution aber in den Ruhestand versetzt wurde und mit der Familie nach Prag zog. Dort erhielt B. eine gründliche musikalische Ausbildung, namentlich von der Zeit an, als ihn Abt Vogler unter seine specielle Obhut nahm. Als Orchestermitglied auf Vogler's Empfehlung an das Theater an der Wien berufen, ging B. im J. 1803 mit seinen beiden Brüdern Casimir und Leopold, zwei gleichfalls tüchtigen Geigern, für immer nach Wien, wo er als Chorregent an der Piaristenkirche am 9. Mai 1850 starb. Als Componist hat sich B. sowohl im dramatischen Styl (Musik zu Schauspielen, Balletten und die Opern »Don Silvio von Rosalva«, »Der kurze Mantel« u. s. w.), als in der Instrumentalgattung (Sinfonien, Ouvertüren, Märsche) ausgezeichnet, ausserdem hat er zahlreiche Kirchenstücke, Festhymnen, Cantaten und eine grosse Messe geschrieben. Erschienen sind etwa 40 Nummern Violinduetten und Trios, Uebungsstücke für Violine und eine Violinschule. B. bekundete in allen seinen Schöpfungen den gediegenen Tonsetzer, der seine Arbeiten durchdacht anlegte und besonnen und correct durchführte, der Vogler'schen Schule gemäss, in der er auf-

gewachsen war. — Von den oben erwähnten beiden Brüdern B.'s wurde Casimir von B. später Musikdirector in Zürich und starb im J. 1849 in Lausanne, während Leopold von B. als Kammervirtuose in die Kapelle eines ungarischen Magnaten trat und Nichts weiter von sich verlauten liess.

Blumhardt, J. C., geboren 1805 und gestorben als Pfarrer zu Möttlingen im Württembergischen, hat eine Sammlung älterer, meist unbekannter Choräle, zunächst für den Gebrauch des württembergischen Gesangbuchs bestimmt, 100 Melodien enthaltend, zu Stuttgart bei Steinkopf herausgegeben. 2.

Blumner, Martin Traugott Wilhelm, geboren den 21. Novbr. 1827 zu Fürstenberg im Mecklenburg'schen, war trotz frühzeitig sich bei ihm bekundender Anlage und Vorliebe für die Musik, für das theologische Studium bestimmt. Zu dem Ende bezog er 1845 die Universität zu Berlin, trat aber gleichzeitig in die dortige Singakademie und gab sich, dadurch lebhaft wieder für die Kunst angeregt, Compositionsversuchen hin, bis er 1847 sich zum ausschliesslichen Studium der Musik entschloss. Er genoss die nächsten beiden Jahre hindurch den theoretischen Unterricht S. W. Dehn's und liess damit ein umfangreiches und fleissiges Selbststudium Hand in Hand gehen. Eben so wendete er, unter Anleitung des königl. Chordirectors Elsler, so wie des Gesanglehrers Teschner, dem Gesange ein eingehendes Studium zu. Compositionsversuche in allen Gattungen der Musik gingen mit seinen Studien Hand in Hand, und seit 1851 trat er häufig und mit Erfolg öffentlich auf. Seine mit grossem Beifall 1853 von Mitgliedern der Singakademie zur Aufführung gebrachte Cantate »Columbus« verschaffte ihm am 8. Novbr. desselben Jahres die Ernennung zum Vicedirector der Singakademie, und ausserdem wurde er 1857 Beimeister der Zelter'schen Liedertafel, für die er viele werthvolle Chorgesänge componirt hatte. Auch seine für die Singakademie geschriebenen geistlichen Werke und Gelegenheitsstücke, namentlich sein Oratorium »Abraham«, welches seit 1860 wiederholt zur Aufführung gekommen ist, bekunden, dass B. einer der gediegensten und tüchtigsten Componisten der Gegenwart ist, dem es nur an Eigenartigkeit der Erfindung fehlt, um eine auch für die ferne Zukunft hervorragende Stellung einzunehmen. B. ist übrigens auch ein vortrefflicher Sänger und ein sehr geschätzter und gesuchter Gesanglehrer. Seit 1860 führt er den Titel eines königl. Musikdirectors. — Sein jüngerer Bruder, Sigismund B., ist ein solider, fertiger Pianist, der seine Ausbildung durch Charles Mayer in Dresden erhalten und mehrere grössere Kunstreisen unternommen hat. Bis 1861 lebte er vorwiegend in Berlin als Musiklehrer, ging in dem genannten Jahre nach London, wo er einen längeren Aufenthalt nahm und sich dort und in England überhaupt häufig und mit Beifall hören liess. In Deutschland, wohin er sodann zurückkehrte, und namentlich in Berlin und Leipzig, fand sein Klavierspiel vielfach kritische Anfechtungen, was ihn bewogen haben mag, im J. 1870 nach St. Petersburg überzusiedeln. Um das Conzertleben Berlins hat er sich verdient gemacht, indem er im Winter 1867 sogenannte »Montagsconzerte für Kammermusik« begründete, die gegen verhältnissmässig geringen Eintrittspreis mitunter ganz vorzügliche Leistungen von weit herberufenen Künstlern ersten Ranges boten. Mit seltener Energie hat er dies Unternehmen mehrere Jahre hindurch aufrecht erhalten, bis es an der Theilnahmlosigkeit des Publicums gänzlich scheiterte.

Blüthner, Julius Ferdinand, einer der ersten Pianofortebauer Deutschlands in der Jetztzeit, dessen umfangreiche und hochgeschätzte Fabrik sich seit 1854 in Leipzig befindet. B. wurde am 11. März 1824 in Falkenhain bei Merseburg geboren und hat seine technische Fertigkeit in den bedeutendsten Etablissements des In- und Auslandes erlangt. Seine Flügel ganz besonders sind wegen ihrer eigenartigen Mechanik, die jeder Spielart dient, weit und breit geschätzt. Der Ton derselben, wie aller B.'schen Instrumente, ist verhältnissmässig gross, sehr klar und voll und die Haltbarkeit lässt Nichts zu wünschen übrig. Im J. 1856 erhielt B. auf seine wesentlichen Verbesserungen in der Construction von Flügeln vom königl. sächsischen Ministerium ein mehrjähriges Patent. Sieben Jahre später trat er mit einer neuen Erfindung an Conzertflügeln hervor, denen er zuerst doppelte Resonanzböden mit schräg überliegenden Basssaiten gab. Mit symmetrisch behandelter zierlicher und gefälliger

äusserer Form geht bei den Pianofortes B.'s die unablässig auf Verbesserung gerichtete solide innere Bauart Hand in Hand, Vorzüge, die allerseits anerkannt werden und zur Nachahmung angeregt haben. Die Herstellungskraft hält mit dem überaus bedeutenden Absatz und Export der Fabrik das Gleichgewicht.

Blyma, Franz Xaver. Violinvirtuos, geboren in Böhmen, im J. 1797 Musikdirector in Moskau, zeichnete sich als tüchtiger Instrumentalcomponist aus. Seine grosse, dem Kaiser Alexander I. gewidmete Sinfonie, die im J. 1807 in Prag aufgeführt wurde, ist ein Werk, das in einem edlen und feierlichen Style wacker kunstreich durchgeführt und reich an schönen und mannigfaltigen Wendungen ist. Seine zweite Sinfonie, die auch im J. 1807 in Prag zur Aufführung gelangte, war eben so edel, aber minder glänzend. Ausserdem schrieb B. Violinsoli, Variationen u. s. w. B. starb im Mai 1822 zu Kiew, wo er der Kapelle eines russischen Grafen vorstand. M-s.

B-mi ist die ältere alphabetisch-syllabische Benennung des einen der beiden in der mittleren Lage der Männerstimme gelegenen, *B* genannten Töne, der im griechischen sogenannten grossen Tonsysteme *Paramese* geheissen wurde. Indem man im Mittelalter der früheren alphabetischen Benennung dieses Tones die syllabische, welche derselbe in der Mutation (s. d.) erhalten musste, beifügte, erlangte man einen Tonnamen, der unzweifelhaft den jetzt alphabetisch *h* genannten als den gemeinten Ton bezeichnete. Näheres über die Entstehung und Anwendung dieser Tonbenennung findet man noch in den Artikeln Alphabet, Solmisation, Mutation und B.; jetzt ist die Tonbezeichnung *B-mi* gar nicht mehr in Gebrauch. 0.

B-moll ist diejenige Tonart unserer Mollgattung, in der der Ton *B* als Grundton oder Tonica angenommen wird, von welchem Tone ab aufwärts nach dem Vorbilde der Normaltonart der Mollgattung, *A*-moll, in gleicher Folge sich die Intervalle derselben ordnen, nämlich: 1 Ganzton, 1 Halbton, 1 Ganzton, 1 Ganzton, 1 Halbton, 1 Ganzton und 1 Ganzton. Da die alphabetische Benennung der Töne stets in allen Tonleitern gleich der in der *C*-dur-Tonart bleibt, und die nothwendig veränderten Töne der *C*-dur-Tonart in den anderen Tonarten durch nach Regeln festbestimmte syllabische Zusätze zu ihren alphabetischen Namen, die diese Veränderungen genau markiren, gekennzeichnet werden, so haben auch die Stufen der *B*-moll-Scala in ihrer alphabetischen Benennung nach diesen Regeln entsprechende Zusätze erhalten. Um die oben erwähnte Abwechselung von Ganz- und Halbtönen in der *B*-moll-Tonleiter zu schaffen, müssen die in der *C*-dur-Tonleiter *d*, *e*, *g* und *a* genannten Töne um einen Halbton erniedrigt werden, welche Erniedrigung durch Anhängung der Sylbe *es* an den alphabetischen Namen ausgedrückt wird. Indem die in den Artikeln Alphabet, *As*, *Es* und *B* ausführlich besprochenen Ausnahmen beobachtet werden, ergiebt sich als alphabetische Benennung der Tonstufen in *B*-moll die alphabetische und syllabische Namenfolge: *B*, *c*, *des*, *es*, *f*, *ges* und *as*. Aus dieser Benennung geht hervor, dass in der *B*-moll-Scala fünf erniedrigte Tonstufen der *C*-dur-Tonleiter vorkommen; da man nun in der Notenschrift jede Erniedrigung durch Vorsetzung eines ♭ vor die entsprechende Note anschaulich macht, und dieser Brauch eine öftere Wiederholung desselben Zeichens vor gleichen Noten hervorrufen muss, so hat man eingeführt, alle dieser Tonart immer eigenen Erniedrigungszeichen gleich hinter dem Schlüssel in jeder Notenreihe zu verzeichnen, dieselben aber im Laufe des Tonstückes stets auszulassen. Diese hinter dem Schlüssel vorgezeichneten ♭'s nennt man die Vorzeichnung (s. d.) der Tonart; *B*-moll führt also fünf ♭ als Vorzeichnung. Gerade wie in der Normalmoll-Tonart kann auch in *B*-moll die Tonfolge von der Quinte ab aufwärts in der Octave vielfach moderirt werden; die Aufzeichnung dieser verschiedenen Arten der Tonfolge in *B*-moll unterlassen wir jedoch, da sich dafür Interessirende in dem Artikel *A*-moll (s. d.) den genügenden Nachweis finden. Die akustischen Schwingungsverhältnisse obiger Grundtöne dieser Tonart sind nach der diatonischen Folge und gleichschwebenden Temperatur schon von einander verschieden (s. Tabelle auf S. 59), doch wird diese Verschiedenheit je nach dem sich mehrenden Gebrauch von Halbtönen in der oberen Octavhälfte, von denen jeder Halbton als *Semitonium modi* (s. d.) wirkt, noch gemehrt, und die ursprüngliche Tonfolge wird, sobald sie stets durch ein nicht von sogenannten festen Tönen abhängiges Ton-

werkzeug, z. B. von der menschlichen Stimme, gebildet wird, nach jedem neuen Halbtone in ihren Grundtönen geändert erscheinen. Diese Aenderungen zu berechnen ist eine eben so interessante, wie belehrende Aufgabe: belehrend in so fern, als man dadurch beweisen kann, dass ein Sänger, der eine *B*-moll-Melodie ohne jegliche Begleitung gesungen hat und wieder in *b* mit demselben Tone schliesst, in dem er angefangen hat, jedenfalls irgendwo in der melodischen Tonfolge falsch intonirt haben muss. —

Alphabetische Namen der Töne:	*b*	*c'*	*des'*	*es'*	*f'*	*ges'*	*as'*	*b'*
Diatonische Höhe nach Schwingungen:	234	263,25	280,8	311,99	351	374,44	421,6	468
Höhe nach der gleichschwebenden Temperatur:	234	262,55	278,22	312,15	350,5	371,42	416,94	468

In den beiden ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts hatte sich bei den Aesthetikern die Ansicht über besondere Tonempfindungen bei jeder Tonart ausgebildet; den psychischen Ausdruck durch *B*-moll setzte man folgendermaassen fest: »Diese Tonart ist ein Sonderling, der mehrentheils in das Gewand der Nacht gehüllt ist und immer etwas mürrisch mit Allen und Allem erscheint, der, wozu er auch aufschaut, höchst selten eine freundliche, gefällige Miene annimmt. Moquiren gegen Gott und die ganze Welt, Missvergnügen mit sich selbst bis zur Vorbereitung zum Selbstmord, tiefer, herzzerreissender Schmerz einer guten Seele, die aber sich selbst nicht mehr kennt, hallen in seinen schwerfälligen Accorden, die wie aus den tiefsten Tiefen einer finsteren, schwermuthsvollen Melancholie hervorgeholt erscheinen und des undurchdringlichen Dunkels beängstigende Schauer der fremden Brust unwiderstehlich mittheilen«. Siehe darüber Schubart's »Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst« S. 377. Selbst in Versen hat man damals diese psychischen Eigenheiten von *B*-moll verherrlicht, wovon uns in der »Leipziger musikalischen Zeitung« 1823, S. 716, eine von Wagner verfasste Probe erhalten ist. Die Beweggründe, aus denen heute Componisten diese Tonart für Tonwerke wählen, sind anscheinend mehr materieller Natur, indem sie von den vorzugsweise auf die Hörer zu wirken habenden Tonsätzen dieselbe in so weit abhängig machen, als ähnliche Grundsätze, wie die in dem Artikel *B*-dur für diese Tonart als maassgebend angeführten, die Darstellung dieser Tonsätze ebenfalls durch Blasinstrumente fordern. C. B.

B molle oder **B rotundum** (latein.), das weiche oder runde *Be*, im bildlichen Zeichen: ♭ und in der Solmisation *B-fa* genannt, war die tiefere der beiden ehedem zur Stufe *B* gehörigen Saiten oder Töne, unser heutiges *B*. S. den Buchstaben *B*, ferner Solmisation und Notenschrift.

Bo, die erste Sylbe der *voces belgicae* oder Bocedisation (s. d.).

Bobisation nennen Einige das Solfeggiren nach den sogenannten *voces belgicae* oder belgischen Sylben (s. d.), welches Verfahren aber richtiger Bocedisation (s. d.) zu nennen ist.

Bobrowicz, Johann Nepomuk **von,** ein Guitarrenvirtuose und Componist für sein Instrument, welcher um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts in Polen geboren worden ist und in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts mit Auszeichnung genannt wurde.

Bocca (ital.), der Mund, kommt in entsprechenden Kunstausdrücken vor, z. B.: *con b. chiusa*, d. h. mit geschlossenem Munde, also mit Brummstimmen, u. dgl.

Boccabardati, Luigia, eine ausgezeichnete italienische Sängerin, welche um 1800 in Parma geboren war, in ihrer Vaterstadt sich im Gesang und für die Bühne ausbildete und auf dem Theater daselbst 1817 ihre Debüts gab. Hierauf sang sie auf fast allen bedeutenden Opernbühnen ihres Vaterlandes mit grösstem Erfolge und liess sich auch im Auslande, so in München, London, Lissabon, mit ausserordentlichem Beifall hören, bis sie sich um 1846 gänzlich in das Privatleben zurückzog, worauf sie am 12. October 1850 zu Turin starb. Verheirathet war sie mit einem Italiener,

Namens Gazzuoli, gewesen, aus welcher Ehe sie eine Tochter, Namens Agostina Gazzuoli, besass, die gleichfalls Sängerin und in der Mitte der vierziger Jahre auf den italienischen Opernbühnen sehr beliebt war.

Boccaccini, Giuseppe, italienischer Componist, in engeren Kreisen nicht ohne Ruf, ist im Jahre 1797 zu Ancona geboren.

Boccaccio, Giovanni, der weltberühmte Verfasser des *»Decamerone«*, einer Sammlung von hundert, zum Theil aus provençalischen Dichtern entlehnten Novellen. Er zeichnete sich auch als Musikhistoriker und Dichter aus und war einer der ausgezeichnetsten Gelehrten des 14. Jahrhunderts, der sich seines ganzen bedeutenden Einflusses erfolgreich bedient hat, um seine Zeitgenossen zur Erlernung des Griechischen anzufeuern und das Studium des Alterthums und damit eine freiere Richtung in den Wissenschaften an Stelle der Scholastik zu setzen. Ausserdem hat er die italienische Sprache in seinen Dichtungen und prosaischen Werken zu einem bis dahin noch nicht erreichten Grad der Anmuth und Schönheit ausgebildet und ist durch alle diese Bestrebungen auch von wesentlichem Nutzen für die Gestaltung der italienischen Musik geworden. B. war im Jahre 1312 zu Certaldo geboren und ist nach einem bewegten Leben ebendaselbst am 21. December 1375 gestorben.

Boccart, ein gelehrter Orientalist und Prediger in verschiedenen reformirten Gemeinden Frankreichs, war im Jahre 1599 in Rouen geboren. Er hat sich u. A. mit Untersuchung der altägyptischen und hebräischen gottesdienstlichen Instrumente befasst und ein Buch, betitelt *»de sistro«*, herausgegeben.

Boccherini, Luigi, ein berühmter Componist, welcher zu den musikalischen Classikern und zu den wenigen italienischen Tondichtern gehört, die ihre Thätigkeit weder der Kirche, noch der Oper zuwandten, sich aber auf instrumentalem Gebiete, in der Kammermusik und der Sinfonie, in eminenter, kaum nach Gebühr gewürdigter Weise auszeichneten, wurde am 14.? Januar 1740 (nach Einigen schon 1730, nach Anderen 1735) zu Lucca geboren. Seinen ersten musikalischen Unterricht erhielt er durch seinen Vater, der ein geschickter Contrabassist war, und durch den Abbate Vanucci, Kapellmeister des Erzbischofs, in Lucca, und wurde dann zu seiner weiteren Ausbildung nach Rom geschickt, wo er sich mit gründlichen Studien der Composition und des Violoncellspiels befasste. Nachdem er von dort nach einigen Jahren nach Lucca zurückgekehrt war und einige Reisen in Italien gemacht hatte, ging er 1768 nach Paris, wo er seine ersten Streichquartette, von ihm Divertissements genannt, erscheinen liess, welche sofort mit einem seltenen Enthusiasmus aufgenommen wurden und die Augen der Kunstwelt alsbald auf B. lenkten. Nach kurzem Aufenthalte in Paris begab er sich mit seinem Landsmanne Filippino Manfredi 1769 nach Spanien und gewann dort die Gunst der ganzen königl. Familie, die ihn mit Ehren und Geschenken überhäufte. Er trat in Madrid zuerst in die Kapelle des Infanten Don Luiz, wurde nach dessen Tode, im Jahre 1785, königl. Hofcomponist und bei der Akademie angestellt. Auch der Prinz von Asturien, nachmaliger König Karl IV., liess Nichts unversucht, einen so hochbedeutenden Künstler ganz an sein Land zu fesseln, und sicherte seine weitere Existenz durch eine Pension. In gleicher Weise interessirte sich König Friedrich Wilhelm II. von Preussen für B., dessen Compositionen er über Alles liebte, und ertheilte ihm 1787 einen lebenslänglichen Ehrengehalt unter der Bedingung, jährlich einige Quartette und Quintette nach Berlin zu senden. Diese Pension wurde jedoch nach dem Tode des Königs, im Jahre 1797, wieder gestrichen. Ueberhaupt wurde B. seit jener Zeit von Unglück verfolgt. Er fand in dem Violinisten und Componisten Gaëtano Brunetti, den er erst nach Madrid berufen hatte, einen ränkesüchtigen Gegner, der ihn aus der Hofkapellmeisterstelle zu verdrängen und es dahin zu bringen wusste, dass B. in den letzten Jahren mit Mangel zu kämpfen hatte und in ziemlich dürftigen Verhältnissen am 28. Mai 1805 zu Madrid starb. Die von B. selbst herausgegebenen Werke bestehen in 58 Heften, jedes gewöhnlich mit sechs Werken, als Sinfonien, Sextette, Quintette, Quatuors, Trios, Duette und Soli (meist Sonaten) für Violine, Violoncell, Pianoforte u. s. w.; nach seinem Tode erschienen noch mehrere Quintette und einzelne Gesangsstücke, vieles Andere ist gar nicht im Druck erschienen. Für das Theater hat er Nichts gearbeitet, für die

Kirche nur ein *»Stabat mater«*. Er war innigst mit dem ihm geistesverwandten Meister Jos. Haydn befreundet, nach dem er sich zu bilden strebte und dem er auch ziemlich nahekam. Frische, grosse Erfindungskraft und nie versiegende Melodik zeichnen seine Werke aus; auch die Harmonik und Technik derselben ist interessant, und in allen solchen Beziehungen sind sie Meisterstücke ersten Ranges, denen nur Energie und wahre Kraft abgeht. In Frankreich, Spanien und Italien sind B. und seine Compositionen noch immer unvergessen. In Florenz bildete sich im Jahre 1856 ein Verein zur Pflege der Quartettmusik in Italien, welcher sich B.'s Namen beilegte; ebendaselbst erscheint unter dem Titel *»il Boccherini«* eine Musikzeitung, welche die Interessen der Kammermusik vertritt.

Bocchi, Francesco, italienischer musikalischer Schriftsteller, geboren zu Florenz im Jahre 1548, gestorben ebendaselbst 1618.

Boccomini, Alfredo, italienischer Guitarrenvirtuose und Componist für dieses Instrument, in beiden Beziehungen von bedeutendem Rufe, lebte gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Florenz und ist der Verf. einer als trefflich gerühmten Guitarreschule.

Bocedisation, oder die belgischen Sylben heisst eine syllabische Tonbenennung, die statt der aretinischen Sylben zur Solmisation (s. d.) vorzüglich in Belgien eingeführt wurde; es waren die Sylben: *bo, ce, di, ga, lo, ma* und *ni* für die jetzt *c, d, e, f, g, a* und *h* genannten Töne. Nach Walther's musikalischem Lexikon (Leipzig 1732), welches sich auf den Bericht des Swertius in seinen *»Athenis Belgicis«* stützt, ist Hubert Waëlrant, 1517—1595, der Erfinder der B. gewesen. Die Angabe ebenda, dass derselbe auch die Sylbe *si* (s. d.) den aretinischen Sylben zuerst hinzugefügt habe, ist hingegen sehr unwahrscheinlich, da nicht allein es sich nicht gut annehmen lässt, dass für dieselbe Sache ein Meister zwei Lösungen vorschlage, sondern die Entwickelung ähnlicher Tonbenennungen in jenen Tagen sich stets in viel längeren Zeiten erst ausbildete. Andere eignen die Erfindung der B. dem Sethus Calvisius zu, der dieselbe 1611 in Holland einführte. Es lässt sich aber wohl annehmen, wenn man für beide Angaben eine Lösung sucht, dass Erstgenannter der wirkliche Erfinder ist und Letztgenannter nur als eifriger Verbreiter der B. sich bemerkbar gemacht hat. Die Einführung der chromatischen Töne zum öfteren Gebrauch in jenen Zeiten, die die richtige Mutation (s. d.) fast zu einer Wissenschaft machte, veranlasste mehrere Musikgelehrte, diesem Uebelstande durch eine syllabische Benennung der diatonischen Scalatöne in der Weise, dass sie für die sieben Töne in der Octave auch sieben Sylben gaben, abzuhelfen. Die durch Gewohnheit überall bekannten und mit einer gewissen Hochachtung gepflegten aretinischen Sylben jedoch, die man in ähnlicher Weise zu vervollkommnen sich bemühte, indem man sie für die sechs ersten Grundtöne der *C*-dur-Scala von *c* ab aufwärts unabänderlich gebrauchte und diesen für den siebenten Ton eine neue ähnliche Benennung hinzufügte, hatten den Vortheil, dass die einmal mit den aretinischen Sylben vertrauten Musiker lieber diese Neuerung als jede andere pflegten. Dieser Vortheil, als man über die stets anzuwendende siebente Ton-Benennung (s. den Artikel *si*) allgemeiner übereinstimmte, entzog sehr bald jeder Bemühung, eine andere syllabische Tonbenennung einzuführen, also auch der B., den Boden. 2.

Bochsa, Karl, Flöten- und Clarinettvirtuos, geboren in Böhmen, wie aus einer Correspondenz von Neapel in der Leipziger »Allgem. Musik. Zeitung« vom Jahre 1845 Seite 398 deutlich erhellt, war Orchestermitglied des Theaters zu Lyon und dann an der Bühne zu Bordeaux angestellt. Er begab sich um das Jahr 1806 nach Paris, wo er als Musikhändler im Jahre 1821 starb. Als Componist erwarb sich B. einen guten Ruf. Sein erstes Werk erschien 1799. Es waren drei Quartette für zwei Clarinetten, Bratsche und Bass; sein letztes: zwei Quintette. Unter den Clarinettconzerten ist unstreitig das Conzert in *B* Op. 53 das gediegenste. Ein sehr schätzenswerthes Werk ist sein Lehrbuch für die Flöte: *»Méthode et Airs pour la Flûte«*. Ausser diesen schrieb B. eine grosse Anzahl von Harmoniemusiken, Conzerten, Solis, Duetten für seine Instrumente, die seinerzeit sehr beliebt waren. M–s.

Bochsa, Robert Nicolaus Charles, Sohn des Vorigen, geboren den 9. August 1789 zu Montmédy im französischen Departement der Maas, wurde zuerst

von seinem Vater in der Musik unterrichtet und trat schon frühzeitig, Aufsehen erregend, als Pianist und Flötist auf. Ohne die Harmonielehre studirt zu haben, schrieb er als talentvoller Naturalist bereits 1801 Sinfonien und Ouvertüren und 1805 eine Oper »Trajan«. Endlich, 1806, genoss er in Bordeaux bei François Beck einen geregelten theoretischen Unterricht und begann nebenbei sich mit Vorliebe dem Harfenspiel zu widmen. Ein Jahr später trat er in das Pariser Conservatoire, studirte dort Harmonie und Composition bei Catel und Harfe bei Nadermann und gewann noch in demselben Jahre den ersten Preis. Auf Kunstreisen machte er als Harfenvirtuose das grösste Aufsehen und liess sich endlich, 1816, in London nieder, wo er 1822 im Covent-Garden Oratorienconzerte unternahm und ein Oratorium seiner Composition, *»Le déluge«*, auf englischen Text des Theaterdichters Dibdin, so wie eine Sinfonie zur Aufführung brachte. Dem Excentrischen von jeher zuneigend, entführte er 1839 die berühmte Sängerin Madame Bishop und machte mit ihr grosse Conzertreisen durch Europa (1842 in Wien) und durch Amerika, auf denen er mit Vorliebe sein melodramatisch-sinfonisches Tonbild in sieben Abtheilungen, »die Gewalt der Töne« betitelt, eine Ungeheuerlichkeit an Formlosigkeit und Schwulst, zur Aufführung brachte. Als Harfenspieler dagegen fand er überall ausserordentlichen Beifall, trotzdem dass seine äussere Erscheinung nach und nach eine fast komische geworden war. B. starb am 6. Januar 1856 zu Sidney in Australien. Als Componist ist er ausserordentlich fruchtbar und gewandt gewesen, ohne dass er im Stande war, eine besondere Tiefe zu offenbaren. Namentlich brillant sind seine geradezu unzählbaren Stücke für die Harfe mit und ohne Begleitung, bestehend in Conzerten, Sonaten, Variationen, Fantasien, Duos, Nocturnes, Capricen und Studien, wie er denn selbst sich eines wohlverdienten, ausgebreiteten Rufes als Harfenist erfreute und in England und Frankreich noch jetzt für den ersten und unübertroffenen Virtuosen und Componisten dieses Instrumentes gilt. Seine *»Méthode pour la Harpe etc.«* ist noch immer die beste Schule in dieser Art. Ausserdem aber hat B. noch acht Opern und Operetten für die *Opéra comique* in Paris (*»Les héritiers«*, *»Les mêmes«*, *»La lettre de change«*, *»Le roi et la ligue«* u. s. w.) geschrieben, ferner ein Requiem und andere Kirchenstücke, eine Apotheose auf Ludwig XVI., Harmoniemusiken, Ouvertüren und Sinfonien.

Bock, Eduard, königl. Kammermusiker, war Violoncellist der Opernkapelle zu Berlin, und ist um 1804 zu Strelitz geboren und am 16. April 1834 zu Berlin gestorben. — Ein Zeitgenosse und College von ihm, merkwürdiger Weise ebenfalls Violoncellist, Heinrich August B., ist am 17. Juli 1815 zu Berlin geboren und schon am 27. August 1837 ebendaselbst gestorben. — Gleiches Namens, nämlich Joseph B., geheissen, lebte zu Ende des vorigen und Anfangs dieses Jahrhunderts ein beliebter Tanzcomponist in Wien.

Bockemeyer, Heinrich, s. Bokemeyer.

Bocklet, Karl Maria **von**, Pianofortevirtuose, geboren im Jahre 1801 in Prag, bekundete schon frühzeitig bedeutende musikalische Anlagen und bildete sich in Prag in der Technik des Violin- und Klavier-Spiels unter Pixis und Dionys Weber vollkommen aus. In Wien 1820 angekommen, wirkte er zuerst als Violinist im Theater an der Wien, gab aber später das Violinspiel auf, widmete sich ausschliesslich dem Pianoforte und errang sich sehr bald als Musiklehrer einen vortheilhaften Ruf. Die Technik des Spieles hatte B. vollkommen inne und sein Streben war hauptsächlich darauf gerichtet, ein Musikstück dem Geiste des Componisten gemäss mit Gefühl und Vollendung vorzutragen. Ausgezeichnetes leistete B. in der Kunst der musikalischen Improvisation. Musikkenner gedenken mit Entzücken seiner herrlichen über ein Thema improvisirten Tonfantasien, welche besonders dann hinreissend wurden, wenn man dem Künstler ein Beethoven'sches Thema aufgegeben hatte. B. hat auch mehrere Tonstücke für das Piano componirt und damit Beweise seines Talentes und geläuterten Geschmackes gegeben. Der alten Hummel'schen Klavierschule ist er bis ins Alter consequent treugeblieben. Nach langer Zurückgezogenheit trat er 1866 in einem Abschiedsconzerte auf, in welchem er seinen Sohn Heinrich von B. zugleich als trefflichen Pianisten in die Oeffentlichkeit führte. M–s.

Bockholtz-Falconi, Anna, oder, wie sie sich lieber immer schrieb, Bochkoltz-

Falconi, eine sehr geschätzte deutsche Opernsängerin mit schöner, umfangreicher Mezzosopran-Stimme, wurde um 1820 zu Frankfurt a. M. geboren. Sie hat sich an vielen Bühnen Deutschlands mit Beifall hören lassen und war am Hoftheater in Gotha engagirt. Auch als Componistin ist sie aufgetreten, indem sie einige Lieder ihrer Composition veröffentlichte.

Bockmühl, Robert Emil, ein trefflicher Violoncellist und gewandter Componist für sein Instrument, welcher im Jahre 1812 zu Frankfurt a. M. geboren ist und daselbst privatisirt. Er wusste sehr geschmackvoll und ansprechend für Violoncell zu schreiben und vermehrte die verhältnissmässig vernachlässigte Literatur dieses Instruments um brauchbare Werke, von denen eine Schule, ein Conzert und ein in Offenbach erschienenes Heft Etüden mit Achtung zu nennen sind. Ein jüngerer Bruder von ihm, 1820 in Frankfurt geboren, ist ein tüchtiger Orchestergeiger.

Bockshorn, Samuel, gemäss der Sitte jener Zeit, deutsche Namen zu latinisiren, auch Capricornus genannt, ist 1629 geboren, war anfangs Kirchen-Musikdirector in Pressburg und kam, an den württemberg'schen Hof berufen, 1659 als Kapellmeister des Herzogs nach Stuttgart, wo er um 1670 starb. Von ihm: Messen, Motetten, »geistliche Harmonien von drei Stimmen mit beigefügten Instrumenten«, Sonaten, Capricci, Allemanden, Sarabanden, Couranten, eine weltliche Cantate »Der Raub der Proserpina« u. s. w.

Bockstriller, (ital.: *trillo caprino,* französ.: *chèvrotement*), Spottname für eine gewisse falsche Manier, den Triller auszuführen. Näheres unter Triller.

Bocous, Joseph, in Italien Boccuci genannt, musikalischer Schriftsteller, welcher am 30. October 1772 zu Barcelona geboren war und etwa 1835 in Florenz starb.

Bocquillon-Wilhelm, s. Wilhelm.

Bocrisius, Johann Heinrich, Professor der Philosophie zu Schweinfurt, geboren 19. November 1687 zu Eschenbach, befasste sich u. A. mit Untersuchungen über die Musik der alten Hebräer, welchem Gegenstande er eine Dissertation gewidmet hat. Er starb zu Schweinfurt am 17. October 1716.

Bode, Johann Joachim Christoph, Musiker, Schriftsteller und Uebersetzer von Bedeutung, war zu Barum, einem braunschweig'schen Dorfe, am 16. Januar 1730 geboren. Da sein Vater, der Soldat war und später in Schöppenstedt als Ziegelstreicher sein Leben kümmerlich fristete, den schwächlichen Knaben bei seinen Arbeiten nicht gebrauchen konnte, so ward er zu seinem Grossvater geschickt, um die Schafe zu hüten. Doch auch dazu zeigte er sich untauglich, da fast unbewusst sein reger Geist über das Niedrige und Gewöhnliche hinausstrebte. Namentlich war es die Musik, die ihn mächtig ergriff und anzog, und endlich erlangte er es, dass man ihn 1745 beim Stadtmusicus Kroll in Braunschweig in die Lehre brachte. Obgleich dort zu den niedrigsten Diensten verwendet, entwickelten sich seine musikalischen Anlagen doch rasch, und bald spielte er mit Fertigkeit mehrere Saiten- und Blasinstrumente. Als er nach sieben Lehrjahren die Stelle eines Hautboisten erhalten, gerieth er wieder durch eine unüberlegte Heirath mit einem armen jungen Mädchen in Verlegenheit. Um sich auf dem Fagott, seinem Lieblingsinstrumente, noch mehr zu vervollkommnen, nahm er auf ein Jahr Urlaub und ging nach Helmstedt zu dem damals berühmten Kammermusicus Stolz. Dort wurde er neben der musikalischen auch in wissenschaftlicher Beziehung lebhaft angeregt, hörte beim Magister Stockhauser nicht blos Vorlesungen über die Theorie der schönen Künste, sondern lernte auch bei ihm Englisch und eben so bei einem Studenten, dem er dafür Musikstunden gab, Lateinisch, Französisch und Italienisch. Dann ging er als hannover'scher Hautboist nach Celle, wo er zwei Sammlungen Liedercompositionen unter dem Titel »Scherz- und ernsthafte Oden und Lieder« (Celle, 1754 und 1756) herausgab, Conzerte und Sinfonien schrieb und wissenschaftlich sich eifrig weiter bildete. Nachdem er in Celle Frau und Kind durch den Tod verloren, trieb es ihn weiter, und er wandte sich nach Hamburg, wo er 1762 und 1763 die Redaction des »Hamburger Correspondenten« führte und sich vorzüglich auf Uebersetzungen aus dem Englischen legte. Doch fuhr er fort, Sprach- und Musikunterricht zu ertheilen und heirathete eine seiner Schülerinnen,

die nicht nur schön, sondern auch reich war. Seitdem dirigirte er die regelmässigen Winterconzerte und arbeitete für das Koch'sche Theater. Bald verlor er jedoch durch den Tod auch seine zweite Gattin, musste auf den grössten Theil ihres Vermögens verzichten, behielt aber noch genug, um ein unabhängiges Leben führen zu können. Er verheirathete sich hierauf zum dritten Male und zwar mit der Tochter des Buchhändlers Bohn und legte nun selbst mit Lessing, dessen vertrauter Freund er geworden war, eine Buchdruckerei und einen Buchverlag an, in welchem als erstes und bedeutendstes Werk Lessing's »Hamburgische Dramaturgie« erschien. Das Geschäft selbst aber musste eingehen, da Lessing einen ungeschäftlichen Geist und B. mangelhafte kaufmännische Kenntnisse besass. In Weimar, wohin er 1778 die Wittwe des Ministers Grafen von Bernstorff als Geschäftsführer begleitet hatte, beschäftigte er sich bis zu seinem Tode mit Compositionen und mit literarischen Arbeiten. Er wurde hier vielfach ausgezeichnet und vom Herzoge von Sachsen-Meiningen zum Hofrath, vom Herzoge von Sachsen-Gotha zum Legationsrath und vom Landgrafen von Hessen-Darmstadt zum Geheimrath ernannt. B. war übrigens auch ein eifriger Freimaurer, soll eben so dem Illuminaten-Orden angehört und dem Chef dieser Secte, Weishaupt, nach dessen Flucht als Vorsteher gefolgt sein. B. starb am 13. Decbr. 1793 zu Weimar. Von seinen musikalischen Arbeiten, die in damaliger Zeit für Meisterwerke galten, sind Sinfonien, Trios, Violinconzerte, ein Violoncellconzert und einige Soli für Viola d'amore im Druck erschienen.

Boden nennt man bei musikalischen Instrumenten die untere Platte eines Schallkastens. Ist jedoch kein Schallkasten bei einem Instrumente vorhanden, sondern nur eine Resonanzplatte, so nennt man auch wohl diese den Boden des Instrumentes, um jedoch die Eigenheit dieses Bodens durch den Namen sofort zu kennzeichnen: den Resonanzboden desselben. Wie die Einrichtung des Schallkastens eines Instrumentes nun überhaupt von der grössten Wichtigkeit für dasselbe ist, so ist es auch jeder Theil desselben insbesondere, auch der B. Leider ist bis heute, da die Gesetze von der Resonanz bisher noch so wenig erforscht sind, der Zweig des Baues musikalischer Instrumente, welcher die Schallkasten- und Bodenfertigung derselben betrifft, nur in Bezug auf seine mechanischen Nothwendigkeiten zu einer mehr begründeten Norm gediehen, indem man jede Bestimmung über die Gestalt des Schallkastens überhaupt, so wie über die des Bodens insbesondere nur empirisch zu bestimmen vermag. Schallkasten bestehen entweder aus einer Holzart oder aus mehreren. Die der Aeolsharfe, so wie die, auf welche Stimmgabeln befestigt werden, bestehen fast immer nur aus einer Holzart, Fichtenholz; der B., mit dem sogenannten Resonanzboden gewöhnlich nur durch die Seitenwände verbunden, zeichnet sich durch eine grössere Dicke aus und die Holzfasern des B.s haben gewöhnlich der Festigkeit wegen dieselbe Richtung, wie die der Resonanzplatte, nämlich mit der Längsrichtung der Fläche gehend. Etwas anders ist der B., gestaltlich wie auch seiner Masse nach, bei Saiteninstrumenten, die durch Reissen tönend erregt werden, also bei Guitarren, Mandolinen, Zithern u. s. w. Die Gestalt des B.s ist hier bald der Resonanzplatte parallel, bald ist sie kugelförmig und die Resonanzplatte bildet darüber eine gerade Fläche. Da die von dem Schallkasten eingeschlossene Luft ein die Klangstärke der Instrumente beeinflussender Factor bei den Tonwerkzeugen ist, so ist die Gestaltung des B. gewiss von besonderer Wirkung bei der Tonzeugung, doch hat die Wissenschaft bisher darüber auch nicht einmal annähernd Aufklärung zu geben vermocht; nur die Praxis hat gelehrt, dass die Luft in solchem Schallkasten eine grössere Verbindungsfläche mit der Aussenluft durch das Schallloch des Resonanzbodens erhalten muss, als bei anderen Instrumentarten. Was nun die Holzart betrifft, aus der gewöhnlich der B. eines Instrumentes obiger Art gefertigt wird, so ist dies vorzüglich Ahornholz; man findet jedoch auch viele anderen Holzarten zu demselben hin und wieder angewandt. Auch über die geeignetste Holzart, welche zum B. angewandt die beste Tonwirkung geben muss, kann die Wissenschaft keine sicheren Aufschlüsse geben. Gewiss ist wohl die verschiedene Geschwindigkeit, in der die Holzarten den Schall fortpflanzen, von Einwirkung auf die Tonzeugung, und vielleicht das Verhältniss des Fichten- zum Ahornholze, 18 zu $12\frac{1}{2}$, ein die beste Tonzeugung förderndes, weil

es ein annähernd einfaches ist, was durch die Form des Schallkastens und das Flächenverhältniss der Tonbildung vortheilhaft moderirt werden kann; doch, wie gesagt, bisher ist auch die Lösung dieser Aufgabe des Instrumentbaues nur auf dem Wege der Praxis versucht worden. Am aufmerksamsten hat die Wissenschaft die Resultate der Praxis bei den Streichinstrumenten belauscht. Die Gestalt des B.s bei unseren Instrumenten dieser Art ist gewöhnlich eine der der Resonanzdecke genau entsprechend umgekehrte, und das Material Ahornholz. Ueber die Dicke des B.s, seine flächliche Gestaltung, so wie die akustischen Einwirkungen desselben etc. bei den verschiedenen Streichinstrumenten hat Antonio Bagatella in seiner im Jahre 1782 von der Akademie der Künste und Wissenschaften zu Padua gekrönten »Preisschrift über die Violine« Regeln aufgestellt, die der Praxis eines Straduario und Guarnerio abgewonnen sind, und bis heute selbst durch die sorgfältigsten Forschungen der Akustiker Savart u. A. noch nicht besser gegeben werden konnten. Da hier die Mittheilung dieser Regeln zu viel Raum in Anspruch nehmen würde, so verweisen wir diejenigen, welche diesen Gegenstand eingehender zu studiren wünschen, auf jene gekrönte Preisschrift selbst. Schliesslich mag hier noch beiläufig die Einrichtung des sogenannten Resonanzbodens bei den Pianofortes erwähnt werden. Ausführlicheres über denselben bietet der Artikel Resonanzboden (s.d.). Dieser B. ist stets von Fichtenholz und in seiner Dicke abhängig von der Stärke des Bezuges; je stärker der Bezug ist, um so dicker ist auch jener, doch wird derselbe in dieser Ausdehnung in sich verschieden gefertigt, und zwar so, dass er unter den Saiten, welche den Discant geben, stärker ist als unter den Basssaiten. Ferner ist noch zu bemerken, dass dieser B., der besseren Klangwirkung wegen, gar kein Schallloch erhält und mit dem Stege ganz in der Nähe des Randes beleimt wird, damit die nothwendige Widerstandsfähigkeit desselben in höherem Maasse vorhanden ist. C. B.

Bodenburg, Christoph Friedrich, geboren 16. April 1678 zu Croppenstädt, gestorben 23. August 1726 als Rector am Gymnasium zum grauen Kloster zu Berlin, ist als eifriger Musikfreund und Kenner der Tonkunst bekannt. — Bedeutender jedoch ist sein Bruder Joachim Christoph B., geboren 1691 und gestorben 5. Februar 1759, gleichfalls als Rector am grauen Kloster zu Berlin, dem wir folgende musikhistorische Schriften verdanken: 1. »Von der Musik der Alten, sonderlich der Hebräer, und von den berühmtesten Tonkünstlern des Alterthums« (Berlin, 1745); 2. »Von der Musik der mittleren und neueren Zeit« (Berlin, 1746).

Bodenschatz, Erhard, um 1570 in der kleinen Stadt Lichtenberg im Erzgebirge geboren, studirte zu Leipzig Theologie. Schon während seiner Studienzeit muss B. in der Musik sich eine grosse contrapunktische Gewandtheit angeeignet haben, denn sein erstes gedrucktes Werk, ein vierstimmiges »Magnificat sampt *Benedicamus*« (Lpz., 1599), zeugt davon. Nachdem B. sich in Leipzig noch die Magisterwürde errungen hatte, wurde er im Jahre 1600 Cantor zu Schulpforta. Von hier aus besorgte derselbe die Herausgabe des ersten Theiles des 1603 zu Leipzig erschienenen: »*Florilegium Portense*«, enthaltend 115 vier- bis achtstimmige Motetten von verschiedenen Componisten. In demselben Jahre wurde B. Pastor zu Rehausen unterm Eckartsberge. Während seiner Mussestunden daselbst besorgte er die Ausgabe folgender Werke: »*Psalterium Davidis etc. 4 vocibus composit.*« (Leipzig, 1605); »*Florilegium selectissimorum hymnorum 4 vocum, etc.*« (Lips., 1606); und »*Harmonia Angelica etc.*« oder »Englische Frewdenlieder vnd geistliche Kirchen-Psalmen Dr. Lutheri etc., ein Choralbuch« (Leipzig, 1608). Im Jahre 1608 wurde B. Pastor zu Gross-Osterhausen bei Querfurt, wo er noch bis zu seinem 1638 erfolgten Lebensende eine sehr rege musikalische Thätigkeit entfaltete. Als Frucht derselben sind uns bekannt: »*Bicinia XC selectissima etc.*« (*Lips.*, 1615); ein »Generalbass zu nur gedachten Motetten« (1618); der zweite Theil seines »*Florilegium Portense*« (Leipzig, 1621), enthaltend 150 fünf- bis zehnstimmige Melodien verschiedener Componisten, wovon 15 mit deutschen und die andern mit lateinischen Texten versehen sind; »*Florilegium selectissimorum etc.*« (*Lips.*, 1624) und wahrscheinlich noch viele obigen ähnliche Werke.

Bodenschatz, Karl Heinrich, geboren 4. Januar 1807 zu Markt-Selbitz

bei Hof, lebt als Musik- und Seminarlehrer und guter Componist für die Orgel zu Schwabach.

Bodin, François Etienne, Musiklehrer und musikalischer Schriftsteller zu Paris. ist daselbst am 16. März 1795 geboren.

Bodini, Sebastian, ein trefflicher Violinist von italienischer Abkunft, war um 1756 als Conzertmeister in der Kapelle des Markgrafen von Baden-Durlach angestellt. Von ihm: Compositionen für Kammermusik.

Bodinus, Johann August, geboren ums Jahr 1725, war einer der hervorragendsten Schüler Franz Benda's, und fungirte in seinem fünf und zwanzigsten Jahre, 1750, als erster Violinist in der Kapelle des Fürsten von Schwarzburg-Rudolstadt. 1770 erhielt er daselbst, nach dem Tode Scheinpflugs, dessen Stellung als Conzertmeister und 1787, nach des Kapelldirectors Gehring Ableben, letztgenanntes Amt, das er bis zehn Jahre vor seinem wahrscheinlich in den ersten Jahren dieses Jahrhunderts erfolgten Tode verwaltete. B. war in seiner Zeit als Violinvirtuose sehr geachtet, und hat auch einige Compositionen für sein Instrument, von denen bisher jedoch keine bekannt geworden ist, geschaffen. Ungefähr zehn Jahre vor seinem Tode traf B. das harte Schicksal, dass er seinen einzigen hoffnungsvollen Sohn, den er schon zu einem nicht unbedeutenden Künstler herangebildet hatte, durch den Tod verlor, über welchen Verlust er sich so tief betrübte, dass sich sein Geist zerrüttete und er die letzten Lebensjahre zu jeder künstlerischen Thätigkeit unfähig war. 0.

Böck, Ignaz und Anton, zwei Brüder, geboren zu Hof, der Erste 1754 und der Andere 1757, wurden nachmals berühmte Hornvirtuosen, nachdem sie ihr Instrument bei dem ausgezeichneten fürstlich thurn- und taxis'schen Hofmusikus Joseph Vogel studirt hatten. Sie waren 1775 in der Kapelle des kunstliebenden Grafen Bathyanyi engagirt, worauf sie auf Conzertreisen einen grossen Theil Europa's besuchten und überall mit Bewunderung und grösstem Beifall gehört wurden. Nach ihrer Rückkehr in das Vaterland fanden sie 1790 in der Hofkapelle zu München Anstellung. Im Jahre 1812 noch im Dienst, scheinen sie 1814 pensionirt worden zu sein. Von ihnen, wahrscheinlich gemeinschaftlich componirt, besitzt man: zwei Sextette für zwei Violinen, Viola, zwei Hörner und Violoncello, ferner Concertante's und Duos für zwei Hörner, Soli und Stücke für Horn u. s. w.

Böck, Johann Eberhard, geboren zu Passau, als Violinvirtuose ein ebenbürtiger Rival Lolli's, war zuerst Soloviolinist des Bischofs von Passau und später dessen Conzertdirector. Er gehört auch zu den fleissigsten Instrumental-Componisten des vorigen Jahrhunderts, jedoch ist von seinen zahlreichen derartigen Arbeiten Nichts im Druck erschienen.

Böckh, August, der hochberühmte Professor der Philologie zu Berlin, war am 24. November 1785 zu Karlsruhe geboren. Eines seiner Hauptwerke hat auch auf musikalischem Gebiete seinen bleibenden Ruf begründet, nämlich die Ausgabe des Pindar (3 Bde., Leipzig, 1811 bis 1821), welche eine neue, sehr scharfsinnige Anordnung der Pindar'schen Versmaasse und tief eingehende Untersuchungen über die Musik der Griechen enthält. B.s Interesse für die Tonkunst überhaupt war das regste und innigste und wurde durch eine lebenslängliche vertraute Freundschaft mit Meyerbeer und Rellstab stets wach erhalten. Er starb hochbetagt am 3. August 1867 zu Berlin und um seinen Verlust trauerte die ganze gelehrte Welt.

Boecklin de Boecklinsau, Sigismund August, Doctor der Philosophie und Musikgelehrter, ist 1745 zu Strassburg geboren und am 2. Juni 1813 gestorben.

Bödecker, Philipp Friedrich, Stiftsorganist und Componist in Stuttgart, dessen Lebenszeit in die Mitte des 17. Jahrhunderts fällt. Bekannt ist er als Herausgeber einer schätzbaren Sammlung von Motetten, welche unter dem Titel »*Partitura sacra*« (Strassburg, 1651) erschien und ausser acht Motetten B.'s, noch drei Casati's und eine Monteverde's enthält. Der Sammlung angehängt ist eine »*Sonata a Violino solo con Basso continuo*« und eine »*Sonata sopra la monica per Fagotto solo con Basso continuo*«. Aus seinem Nachlasse veröffentlichte sein Sohn Philipp Jacob B., der zugleich sein Amtsnachfolger war, eine »*Manuductio nova methodico-practica*« (Stuttgart, 1701).

Boëdromios, (griech.) ist ein Beiname des Musengottes Apollon in Athen, wo diesem zu Ehren ein gleichnamiges Fest, Boëdromia, wahrscheinlich am siebenten Tage des Monats Boëdromion, begangen wurde, welches seinen Namen von einem grossen Siege der Athener über die Amazonen, nach Anderen des Erechtheus über die Eleusinier haben soll. Der Grund des Beinamens und des Festes liegt wohl in der durch Apollon's Orakel in Kriegsgefahren geleisteten Hülfe.

Böheim, Joseph Michael, Schauspieler am Nationaltheater zu Berlin, geboren 1750 zu Prag, war in der Musik wohl bewandert, wie eine von ihm herausgegebene Sammlung von Freimaurerliedern beweist. — Seine Tochter, Charlotte B., geboren 1782 oder 1783 zu Berlin, erhielt von ihm selbst den ersten Unterricht im Klavierspiel und Gesang, worauf sie sich in letzterem Kunstzweige bei Righini vollständig ausbildete und im Jahre 1800 Mitglied des Nationaltheaters in Berlin wurde. Vier Jahre später kam sie an die Hofbühne zu Stuttgart und heirathete daselbst 1805 den Violoncellisten Graff. Im Jahre 1811 folgte sie ihrem Gatten nach Frankfurt a. M. und sang, am Stadttheater engagirt, noch bis 1818, worauf sie sich ins Privatleben zurückzog. Sie starb im Jahre 1831 zu Frankfurt und hinterliess den Ruf einer eben so trefflichen Sängerin, wie wirthschaftskundigen Hausfrau.

Böhm, Subrector und Organist zu Wehlau um das Jahr 1770, ist noch jetzt dadurch bekannt, dass er drei Melodien zu Gesängen componirte, die in dem ergänzenden Nachtrage des Reinhard-Jensen'schen Choralbuches (1838) Aufnahme gefunden haben.

Böhm, Elisabeth, geboren 1756 zu Riga, eine vortreffliche Sängerin, gehörte seit 1783 der Bühne an. In Strelitz engagirt, heirathete sie den rühmlich bekannten Tenoristen Joseph Cartellieri, musste sich aber von ihm wieder trennen lassen und verehelichte sich zum zweiten Male und zwar mit dem Schauspieler Böhm. Unter dem Namen Elisabeth B. war sie denn auch seit 1788 eines der trefflichsten und beliebtesten Mitglieder des Nationaltheaters zu Berlin, wo sie im Jahre 1797 allgemein betrauert starb.

Böhm, Franz Anton, Musiker in Wien um das Jahr 1800, war damals als Tanzcomponist beliebt, hat aber auch Conzertstücke für verschiedene Instrumente veröffentlicht.

Böhm, Georg, um 1660 zu Goldbach in Thüringen geboren, war um 1700 Organist an der St.-Johanniskirche in Lüneburg, wo er in grossem Ansehen stand und für einen der fertigsten Orgelspieler damaliger Zeit, so wie für einen gut gebildeten Kirchencomponisten galt. — Ein anderer Georg B. lebte in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts als musikalisch-mathematischer Schriftsteller zu Prag.

Böhm, Gottfried, Cantor in Tragheim bei Königsberg um 1750, galt bei seinen Zeitgenossen für einen tüchtigen Componisten.

Böhm, Johann, Violinist, war in den letzten Jahrzehnten des vorigen und zu Anfange unseres Jahrhunderts ein sehr geschätzter und geachteter Musikdirector bei mehreren deutschen Schauspielergesellschaften. Auch als trefflicher Violinist hat er sich ausgezeichnet. Für die beschränkten Kräfte und Mittel der Bühnen, an welchen er wirkte, schrieb er folgende damals sehr brauchbare und darum beliebte Opern: »Das Muster der Liebe«, »Philemon und Baucis«, »Die Braut im Schleier«, »Philander« u. s. w.

Böhm, Johann, Chorregent und Componist in Blatná (Böhmen), geboren im Jahre 1810 daselbst, zeichnete sich besonders als Orgelspieler und Kirchencomponist aus. Er schrieb einige Messen, Chöre und Lieder, so wie eine dreiactige Zauberoper: Krakonoš (Rübezahl), die aber unvollendet blieb. Er starb im Jahre 1869 in Blatná. Sein Sohn Heinrich B., geboren im Jahre 1836 in Blatná, studirte auf dem Gymnasium in Písek und die Rechte in Prag. Er hat sich als Opernlibrettist so wie auch als Uebersetzer von Operntexten aus dem Französischen, Italienischen, Deutschen und Polnischen ins Böhmische einen sehr vortheilhaften Ruf erworben. Er übersetzte über 35 grosse Opern und Operetten für die böhmische Bühne und seine Uebersetzungen zeichnen sich durch Treue, fliessende Sprache und Correctheit aus. M-s.

Böhm, Joseph, Mitglied der k. k. Hofkapelle und erster Professor für den Violinunterricht am Conservatorium der Musik in Wien, wurde im Jahre 1798 in

Pesth geboren und von seinem Vater so erfolgreich im Gesang und Violinspiel unterrichtet, dass er schon im achten Lebensjahre mit grossem Erfolge an einer Kunstreise nach Polen Theil nehmen konnte. In dem genannten Lande blieben Vater und Sohn vier Jahre hindurch, und der Letztere hatte dort das Glück, in dem gerade aus Russland zurückkehrenden berühmten Violinvirtuosen P. Rode einen der ausgezeichnetsten Lehrer zu finden. Völlig ausgebildet, begab sich B. 1815 nach Wien und erregte Beifall und Bewunderung. Nachdem er 1818 gleiche Erfolge in Italien errungen, fesselte man ihn an Wien, indem man ihm 1819 die Professur am Conservatorium und 1821 die erste Violinstelle in der k. k. Hofkapelle übertrug. Im Jahre 1823 unternahm er eine grössere Conzertreise, auf der auch das übrige Deutschland und ein Theil Frankreichs Gelegenheit erhielt, sein ungemein reines, edles und seelenvolles Spiel zu bewundern. Als Lehrer wirkte er in Wien nicht minder erfolgreich, und u. A. nennen sich Ernst und der berühmteste und gediegenste der Violinisten der Gegenwart, Joachim, mit Stolz seine Schüler. Auch als Componist zeichnete B. sich aus, und es sind von ihm Conzertstücke, Quartette, Duette, Variationen, Polonaisen und Gesänge im Druck erschienen. — Sein jüngerer Bruder, Leopold B., geboren 1800 in Pesth, ist ebenfalls ein vortrefflicher Violinist und war eine lange Reihe von Jahren ein sehr geschätztes Mitglied der ksl. Hofkapelle in St. Petersburg.

Böhm, Jwan, Violinist und Componist, geboren 1723 zu Moskau, war ein Schüler des berühmten Virtuosen Piantanida und später von Graun, der ihn auch in der Composition unterrichtete. B. erhielt die Stelle als Hofmusiker in der Kapelle des Königs Friedrich II. in Berlin und starb daselbst 1764. Er veröffentlichte Trios und Solos für die Violine, welche Gediegenheit und Gewandtheit bekunden.

Böhm, Karl Leopold, ein ausgezeichneter Violoncellvirtuose, wurde am 4. November 1806 in Wien geboren, besuchte das Conservatorium seiner Vaterstadt und wurde daselbst der vorzüglichste Schüler des berühmten Merk. Im Jahre 1824 unternahm er überaus erfolgreiche Kunstreisen nach Böhmen und Ungarn und sodann nach dem südlichen Deutschland, bis er erster Violoncellist der fürstl. fürstenberg'schen Kapelle in Donaueschingen wurde, von wo aus er auf grösseren und kleineren Reisen seinen Ruf bis ins Ausland hinein verbreitete.

Böhm, Theobald, ein eben so berühmter als merkwürdiger Künstler, der als Meister auf der Flöte seine Anstellung in der königl. Hofkapelle in München gefunden hat, in welcher Stadt er im Jahre 1802 geboren ist. Auf mehreren Kunstreisen, namentlich auf einer solchen 1834 und 1835, der ein längerer Aufenthalt in London folgte, hat er sich weit über die Grenzen seiner Heimath hinaus als einer der ersten Flötenvirtuosen Deutschlands bekundet, der gegenüber allen Rivalen seiner Zeit diesen hohen Rang mit Ehren behauptet. Durch wesentliche Verbesserungen an seinem Instrumente und durch Erfindung einer neuen Art von Klavier zeigte er, dass er auch ein denkender Akustiker sei. In seinen zahlreichen Compositionen offenbart sich überwiegend das Bestreben, nicht blos brillant zu schreiben, sondern auch gleichzeitig dem Sinne für echte Kunst zu dienen. Dies gilt besonders von seinen Conzertstücken und in zweiter Linie von seinen Variationen und Polonaisen, die sämmtlich mit Begleitung des kleinen Orchesters, so wie mit Pianoforte erschienen sind. Seine »32 Etüden in allen Tonarten« sind Schulstücke, deren Studium sich kaum ein Flötist entschlagen kann.

Böhme, Firma einer gut renommirten, früher im Verlagsbetriebe sehr thätig gewesenen Musikalien- und Instrumentenhandlung in Hamburg, welche 1793 von Johann August B. begründet wurde. Fast zwei Menschenalter hindurch stand sie in erster Reihe der deutschen Musikverlagsgeschäfte, ist aber in neuerer Zeit von vielen anderen Handlungen mehr und mehr überflügelt worden.

Böhme, Johann Christian, einer der vorzüglichsten deutschen Orgelspieler des 17. Jahrhunderts, geboren 1652 zu Dresden und seit 1682 Hof- und Kammerorganist daselbst. Er starb 1699 zu Dresden. Nicht minder bedeutend soll B. als Klavierspieler gewesen sein. Als Componist hat er Kirchen- und Kammermusik, Orgel- und Klavierstücke geschrieben, wovon jedoch Nichts gedruckt worden ist.

Böhme, Karl Gottlieb Heinrich, geboren 10. October 1783 zu Berlin,

wo er auch Director des Volksschullehrer-Seminars wurde. Aus seiner Feder stammt ein »Praktischer Leitfaden zum Gesang u. s. w.«.

Böhmen (G e s c h i c h t e d e r M u s i k). Das älteste Denkmal böhmischer Musik ist die Sage vom Sänger Lumír, von dem es heisst, dass er, wie einst Orpheus, mit seinem Gesange den Vyšehrad und alles Land rührte. Lumír war das Ideal aller späteren Sänger und Varytonisten, wie es aus der Königinhofer Handschrift erhellt*). Es heisst darin in dem Gedichte: Záboj, Slavoj und Ludĕk: »Aj du Záboj singst vom Herzen zum Herzen, aus innerem Leide singst du dein Lied gleich dem Lumír, der mit Wort und Sang den Vyšehrad und alles Land rührte«. Dieses hier angeführte Zeugniss nennt uns zugleich auch den zweiten berühmten böhmischen Sänger Záboj. Auch dieser gehört der heidnischen Vorzeit an, aber schon jener Periode, wo versucht wurde, die Böhmen auf alle mögliche, zumeist auf gewaltsame Weise zum Christenthum zu bekehren. Welche Stufe Záboj's Kunst erreicht, darüber kann nichts Bestimmtes gesagt werden. Da sich keine Melodien dieser alten Sänger erhalten haben, so können wir über die Art ihres Gesanges Nichts sagen; erwägt man aber alle Umstände genau, so kommt man wohl nicht weit von der Wahrheit ab, wenn man annimmt, dass er e i n f a c h war und mehr einer g e s u n g e n e n R e d e als einem eigentlichen Gesange glich. Unter der Einfachheit verstehen wir einen schlichten Tonwechsel, entfernt von dem Bunten und Mannigfaltigen, wie es unsere heutigen Melodien zeigen. Diese Einfachheit brachte schon das mit sich, was wir g e s u n g e n e R e d e nennen, d. i. das Aushalten auf dem Anfangstone und den Uebergang zum eigentlichen Gesang am Ende des Verses. Diese Art des Gesanges, wie man im Alterthume die Psalme sang, ist die älteste Weise und eine so natürliche, dass ein jedes Volk von selbst darauf kam. Auf diese Weise wurden die serbischen Heldengesänge und werden noch jetzt die Worte bei einigen böhmischen Volksspielen gesungen. Namentlich hat sich eine solche Melodie bei einem Kinderspiel: *Křepelička* erhalten, die man ohne Weiteres als ein Beispiel ansehen kann, welcher Art etwa die Gesänge der alten Böhmen gewesen sein mögen. Sie unterscheidet sich merklich von der Melodie des St. Adalberts- oder besser Cyrillischen Liedes und noch mehr von den Melodien späterer Gesänge. Es liegt in der Wiederholung des Grundtones, der nach unserer Tonleiter der fünfte oder die Dominante ist und sich über die Terz und Secunde zur ersten Stufe oder *Tonica* nach unserem System bewegt. Diese Melodie erlangte eine gewisse Ständigkeit und Beliebtheit beim Volke, und viele Volkslieder wurden nach ihr gesungen, wie z. B. die Koleda: *»Dej Bůh štěstí«* (»Gieb Gott Glück«); *»Ej věc divná, neslýchaná«* (»*Ai*, eine wunderbare, unerhörte Sache«); *»O ty nevěrný Jidáši«* (»O du untreuer Judas«). Bezüglich ihres hohen Alters giebt auch Hlohovský in seinen katholischen Liedern (1622) Zeugniss, indem er sie daselbst eine s e h r a l t e nennt, während er bei anderen, darunter sich eine aus dem 9. Jahrhundert befindet, nur die Bemerkung beifügt, dass es alte sind. Denselben Charakter hat auch die Melodie des Liedes: *»Veselé vánoční hody«* (»Fröhliche Weihnachtsfeier«). Sie bewegt sich gleichfalls in den Grenzen der Quinte und es spiegelt sich in ihr sicher die urälteste böhmische Gesangsweise ab. In beiden Melodien hört man die grosse Terz und beide sind somit aus der Dur-Tonart. D e r M o l l t o n k a m i n d i e b ö h m i s c h e n L i e d e r e r s t z u j e n e r Z e i t, a l s m i t d e m K a t h o l i c i s m u s r ö m i s c h e r S a n g n a c h B ö h m e n g e l a n g t e u n d E i n g a n g f a n d. — Erst mit dem St. Adalbertsliede, welches der böhmische Historiograph F. Palacký jedoch mit Recht für ein Cyrillisches erklärt, erhalten wir eine Melodie, aus der sich mit Bestimmtheit und Sicherheit auf die Gesangsweise der ältesten christlichen Bewohner Böhmens schliessen lässt. Wenn dieser Gesang wirklich so gesungen wurde, wie er sich in der letzten Ausgabe des *»Kancional do tisíc písní«* (1764) findet, und wie ihn mit der neuen Tacteintheilung Dr. Aug. W. Ambros in seinem geistreich geschriebenen Werke »Der Dom zu Prag« zum ersten Male veröffentlichte (es giebt keinen Grund, zu glauben, dass er also nicht hätte gesungen werden sollen), so muss man vor dem Gesange der

*) Die Authenticität der Königinhofer Handschrift ist zwar in neuester Zeit in Frage gesellt; aber von Hattala, Jireček, Nebeský und Palacký in Schutz genommen worden. D. Red.

alten Böhmen Achtung empfinden und ihnen einen tiefen Sinn für Musik und namentlich für den Gesang zusprechen. Die ganze Melodie ist so in sich vollendet, dass man Nichts beifügen könnte, was sie vollkommener machte. Bei aller Einfachheit ist sie von inniger Gluth durchweht und offenbart ihre Wahrhaftigkeit in der Uebereinstimmung mit dem Texte. Bei aller ihrer tiefen Andacht ist sie lieblich und anmuthig; es ist ein echtes Volkslied, wie es denn das Volk bei jeder Veranlassung, welche wichtige Volksangelegenheiten betraf, sang, so bei der Wahl des Fürsten Spytihněv II. (1055), im Kampfe, als Otakar über Béla siegte, bei der Einführung des Bischofs Ditmar 973 u. s. w. Obgleich dieses Lied für eine Composition des heil. Adalbert (s. d.) gehalten wird, welches er im J. 972 zu Libic in der Grafschaft seines Vaters verfasst haben soll, so haben wir dennoch Ursache, zu glauben, dass er nicht der Verfasser sei. Der heil. Adalbert war gewiss ein eifriger Verbreiter der römischen Liturgie und somit auch des römischen Gesanges und bestrebte sich aufs Angelegentlichste, die slavische Liturgie zu beseitigen. Die Worte des Liedes sind aber so ganz cyrillisch, dass man gar nicht glauben kann, dass sie vom heil. Adalbert herrühren, da er in dem ihm verhassten Idiome kaum etwas geschrieben haben dürfte. Vielleicht heisst es das St. Adalbertslied nur desshalb, weil er einen 40jährigen Ablass Denjenigen verlieh, welche es andächtig singen würden. — Nach der Einführung des Christenthums wurden geistliche Lieder mit Blasinstrumenten begleitet. Nach dem Zeugnisse Cosmas' empfingen die Böhmen den Herzog Břetislav II., als er im J. 1092 in Prag eintraf, mit Pauken und Trompeten, woraus man schliessen kann, dass schon damals Instrumenteverfertiger in Böhmen lebten. Hundert Jahre später wurde in Prag der älteste musikalische Verein, von welchem sich sichere Nachrichten erhalten haben, gegründet. Es ist jener der Chorsänger, der zur Zeit des Prager Bischofs Heinrich im J. 1195 entstand und wahrscheinlich als Muster für die späteren Literatenchöre diente. In derselben Zeit kamen die erhabenen römischen Hymnen und Lieder nach Böhmen, welche bald auf den heimischen Gesang rückwirkten. Sie wurden bei Tag und Nacht gesungen und drangen so in das Gemüth des Volkes, dass in Kurzem der Charakter des böhmischen Gesanges ein anderer ward. Was man Schwermüthiges, Elegisches, Würdiges, Ernstes im böhmischen Gesange findet, stammt grösstentheils vom römischen Gesange her. Untersuchen wir das würdigste Denkmal des böhmischen Gesanges, das St. Wenzelslied: »*Svatý Václave*« und vergleichen wir es mit dem cyrillischen Liede, so finden wir schon einen grossen Unterschied. In diesem zeigt sich ein heiterer, dort schon ein wehmüthigerer Ton; aus diesem klingt frischer Jünglingssinn, aus jenem ein elegisches, durch Erfahrungen geprüftes Mannesgemüth. Im St Wenzelsliede findet man eine grössere Mannigfaltigkeit im Gesange, Energie, beinahe musikalische Kühnheit, etwas Herausforderndes, während das Cyrillische Bescheidenheit ohne Furcht und flehentliches Bitten in sich trägt. So deutlich auch der Unterschied beider ausgesprochen ist, so lässt sich doch die innere Verwandtschaft beider und der Fortschritt nicht verkennen, den der Gesang vom 9. und 10. — der Ursprungszeit des cyrillischen Liedes — bis zum 13. Jahrhundert, aus welchem das Wenzelslied stammt, gemacht hatte, so wie man auch erkennen muss, dass bei der Composition des letzteren Liedes ein fremdes Moment mitthätig war. Die slavische Liturgie war längst beseitigt, und bei Tag und Nacht wurden lateinische Kirchenlieder gesungen. Der den Böhmen angeborene Sinn für Musik fand so neue Nahrung, wenn er auch abermals etwas von seiner Originalität einbüsste. Die Verbindung der natürlichen Anlagen mit der eifrigen Pflege des lateinischen Choralgesanges gab dem oben geschilderten böhmischen Gesange einen neuen, ausdrucksvollen Charakter, der sich später im 15. Jahrhunderte zu neuer Selbstständigkeit und Originalität empor arbeitete und zum Muster, ja zum Ideal des böhmischen geistlichen Liedes ward. Das böhmische geistliche Lied würde sich jedoch kaum so bedeutend entwickelt haben, hätten nicht die Uebersetzungen lateinischer Texte auf die Anpassung römischer Melodien dem Geiste der heimischen Sprache gemäss stattgefunden. Durch die Gestattung der Uebersetzung römischer Hymnen war aber der Nationalität eine unschätzbare Concession gemacht, deren Frucht am böhmischen Kirchenliede deutlich zu sehen ist. Bezüglich des Ursprungs des St. Wen-

zelsliedes gehen die historischen Nachrichten aus einander. Johann II. Dlouhovesky von Langendorf nennt den ersten Prager Erzbischof Ernst als Componisten, den Erzbischof Johann aber als Verbreiter desselben, in dessen ursprünglicher, dreistrophiger Form. Beneš von Weitmühl sagt jedoch, dass dieses Lied von Alters her gesungen wurde. Ein anderes Denkmal der Gesangskunst aus dem 13. Jahrhundert ist das Lied: »*Sed vem přišel mistr Ipokras*« im Manuscripte »Der Quacksalber«. Die Melodie bewegt sich in fast durchweg gleichen Noten und hat ganz den Charakter eines römischen Chorals, ist aber einförmiger gehalten, als das Wenzelslied. Uebrigens existirt aus dieser Zeit die älteste bekannte Sammlung von Kirchengesängen, als Antiphonien, Hymnen, Psalme, welche der Capitulardechant Veit im J. 1255 veranstaltete. In diese Zeit fällt auch die Orgelbaukunst in Böhmen. Es liess nämlich der Decan Veit (Vitus) im J. 1255 eine neue Orgel in der Prager Metropolitankirche aufbauen, ob von einem fremden oder einheimischen Orgelbauer, ist unbekannt. Der Fortsetzer der Cosmas'schen Chronik sagt wörtlich: »*Eodem anno* (1254) *organa nova facta sunt in ecclesia Pragensi, quo constituerunt XXVI marcas argenti, sed perfecta sunt futuro anno tempore quadragesimo*«. Dieses Zeugniss liefert den klaren Beweis, dass man dieses Instrument schon im 13. Jahrhundert gebrauchte, obzwar man schliessen kann, dass schon im 12., ja im 11. Jahrhundert die Orgel in Böhmen existirte, da im oben genannten Zeugnisse von neuer Orgel die Rede ist. — Das 14. Jahrhundert. Aus diesem Jahrhundert, namentlich aus der Karolinischen Zeit, haben sich viele vortreffliche Gesänge und Lieder erhalten, welche unter dem Titel »*Rorate*« oder »Freudige Adventslieder« gesammelt sind. Für jede Woche der Adventszeit befindet sich in dieser Sammlung ein besonderes *Rorate*, das mit einer Antiphonie beginnt und dem *Patrem* (*Credo*) schliesst. In jedem dieser *Rorate* wechselt ständig ein Lied mit einem Choral; die Choräle oder choralartigen Gesänge aber sind meistens römische Gesänge mit böhmischem Texte. Der doppelte Charakter dieser Melodien, der sich deutlich unterscheidet, zeigt aufs Neue die doppelte Strömung im böhmischen Liede und zwar: eine ursprüngliche heimische und eine zweite, von aussen hinzugekommene, heimisch gewordene. Der grösste Theil der Lieder, die wir für heimische ansehen, sind frisch im Dur-Ton, die fremden durchweg im würdigen kirchlichen Tone gehalten. Die Nummern eines jeden einzelnen *Rorate* bilden ein Ganzes, in welchem drei Hauptmomente zu unterscheiden sind: Vorbereitung (die Zukunft, Erwartung des Messias), — Erfüllung (Gegenwart, Ankunft des Messias), — Danksagung (Vergangenheit). Der Charakter dieser drei Momente ist deutlich durch den Charakter der Melodien ausgedrückt. Nach der Art, wie die Gesänge zusammengestellt sind, und wie Lieder, Choräle und choralartige Gesänge wechseln, geht hervor, dass diese *Rorate* für zwei Wechselchöre bestimmt waren und zwar für einen geschulten Sängerchor und den Chor des in der Kirche versammelten Volkes. Aus der Art und dem Charakter der Gesänge lässt sich schliessen, dass die choralartigen für die geschulten Sänger, die Lieder für das Volk bestimmt waren. Ein Choral und das darauf folgende Lied gehören immer zusammen; der wörtliche Inhalt beider ist derselbe, nur dass er im Liede mehr dichterisch, im Chorale gleichsam prosaisch durchgeführt erscheint und sich beide zu einander beinahe wie das heutige Recitativ zur Arie verhalten. Was die Form dieser *Rorate* betrifft, sieht man, dass die Form des Liedes vollständig entwickelt war; die Melodie ist nicht mehr unbeholfen, sondern geschmeidig und geglättet. Ihre Theile lassen sich gleich erkennen; es giebt zwei- und dreitheilige. Diese *Rorate*-Lieder befinden sich in einem prachtvollen Canzionale in Königgrätz und wurden in neuerer Zeit viermal herausgegeben. Nicht minder werthvoll sind die sechs starken Foliobände von Messgesängen, Sequenzen, Motetten u. s. w., die der erste Prager Erzbischof Ernst von Pardubic um das J. 1363 zusammenschreiben liess, so wie ein Fragment eines altböhmischen geistlichen Musikdramas aus dem Leben der heil. Maria, das der Musikhistoriker A. W. Ambros in der k. k. Universitätsbibliothek im J. 1861 fand. In diesem Jahrhundert zeichneten sich als Tonkünstler Bernhard, Trompetist Karls IV., Welik, Trompetist, so wie der Instrumentemacher Mikoláš (spr. Mikolasch), der um das J. 1397 Flöten verfertigte, aus. — Das 15. Jahrhundert. Das Componiren vom 12. bis ins 15. Jahrhundert bestand meistens

darin, dass römische Gesänge mit mehr oder weniger Glück umgeformt und umgearbeitet wurden, womit jedoch nicht gesagt sein soll, dass keine originellen musikalischen Producte erstanden sind. Für den musikalischen Forscher hat diese Zeit viel Interessantes und Belehrendes. Interessant ist zu beobachten, wie die Componisten vorgingen, um die Eigenthümlichkeit der Sprache zu bewahren und derselben gerecht zu werden und dennoch den böhmischen Text mit der zu einem fremden Text geschriebenen Melodie in Einklang zu bringen. Dieses Bestreben führte theils zur Vereinfachung der ursprünglichen römischen Melodien, theils zur Auffindung eines charakteristischen Rhythmus, theils auch zur Auffindung weicherer Melodien. Weil aber ein grosser Theil der römischen Gesänge dem Volke zu viel Schwierigkeiten bot, indem das künstliche System, das ihnen zu Grunde lag, dem natürlichen Sinn für Musik oft nicht zusagte, so war oben genannten Umformungen Thür und Thor geöffnet, und der Willkür des Einzelnen vielfach Gelegenheit gegeben, seine Gesänge anders zu gestalten und sanglicher zu machen. Daher kommt es, dass man in den Gesangbüchern viele Lieder in ihrer ursprünglichen Form, viele bis zur Unkenntlichkeit verändert antrifft. Wie an einem Gängelbande liess sich also die Musik in Böhmen leiten, bis sie dasselbe im 15. Jahrhundert und noch mehr im 16. Jahrhundert verliess, wo ein jeder, der in sich Beruf und Anlage empfand, aus seinem Innern schöpfend nach eigener Herzenslust componirte. Dass in jener Zeit, wo die Componisten so zu sagen erst gehen lernten, einige sich ängstlich, andere sich frei und entschlossen bewegten, lässt sich eben an den musikalischen Producten jener Zeit nachweisen, welche sich erhalten haben. Mancher behielt von der ursprünglichen römischen Melodie Nichts bei, als den Eingang, wie das Lied »*Vesele zpivejme*«, dessen Eingang der Antiphonie »*Baptisatur Christus*« gleichlautet, klar darthut. An diesem Punkte war die böhmische Musik angelangt, als die hussitischen Stürme über Böhmen hereinbrachen. Die Bewegung jener Zeiten und deren Geist konnte nicht ohne Einfluss auf eine Kunst bleiben, die so tief ins Leben eingriff. Sie verliehen der Musik, beziehungsweise dem Gesange, den eigenthümlichen Charakter, alles Unwürdige und Ueberlebte ausscheidend, was sich aus den früheren Zeiten im böhmischen Liede erhalten hatte, und in dasselbe Strenge, schwermüthiges elegisches Gefühl und Gluth legend, wie wir dies in den Liedern der Hussiten und der böhmischen Brüder (s. d.) finden. Diese Lieder, aus denen wie mit Fleiss jeder heitere Ton ausgeschieden ist, wirken auf uns wie ein Antlitz, das kein Lächeln kennt, oder wie eine Landschaft, umhüllt vom Dunkel, das kein Sonnenstrahl durchbrechen kann. Dass zu dieser neuesten durch Worte fast gar nicht auszudrückenden Weise auch die damalige Weltanschauung, dass Alles auf der Welt eitel, so wie die wahrhaft evangelische Sittenstrenge der alten Böhmen beitrug, ist nicht zu läugnen. Viele, sehr viele Lieder geistlichen und anderen Inhalts wurden in jener grimmigen Zeit gedichtet und gesungen; denn Gesang und das Lesen der heil. Schrift war die einzige Erholung, welche die evangelische Strenge jener Zeit gestattete. Manches dieser Lieder entsprang in stiller heimlicher Nacht, wenn der Körper durch Noth und Kummer gebeugt des Geistes Flug nicht hemmte. Durch diesen Umstand lässt sich auch der besondere Charakter der Lieder der böhmischen Brüder erkennen; denn es ist zweifellos, dass die Lebensverhältnisse und Umstände Antheil haben am Charakter der Geistesproducte, indem sie ihnen ihren Stempel aufdrücken. Die schönsten Lieder aus dieser Periode sind: »*Proč tak náramně truchliš*« (»Warum trauerst du so sehr«) — »*Má duše se nespouštěj*« (»Lass o meine Seele nicht ab«); leider sind sie nicht mehr im Gebrauch; es sind aber wahre Perlen geistlichen Gesanges. Aus dieser Periode ist auch das Lied: »*Ktož jste boži bojovnici*« (»Ihr, die ihr Gottes Kämpfer seid«), und besonders sein kräftiger Rhythmus ◡◡ – – | ◡◡ – – ist es, der es auszeichnet. Dieser Rhythmus war in jener Zeit sehr beliebt und wurde häufig angewendet. Man kann ihm Energie nicht absprechen und muss in ihm das Werk eines eifrigen kriegerischen Geistes erkennen; er besitzt aber nicht die Eigenschaften, die wir dem Kirchenliede wünschen. Desshalb müssen wir Kirchenlieder mit solchem Rhythmus, wenn sie auch sonst ganz vollkommen wären, als der Kirche unwürdig erklären und in ihnen eine Geschmacksverirrung und Excentricität finden. Im weltlichen Liede ist freilich ein solcher Rhythmus an seinem

Platze. Aus alten Liedern jener Zeit ragen zumeist jene der böhmischen Brüder hervor und zwar nicht blos durch die Vollkommenheit des werthvollen Inhalts, sondern auch durch die Vollendung der Form. Viele derselben befinden sich in deutschen protestantischen Gesangbüchern und dienen denselben zur Zierde. Martin Luther erkannte ihren Werth und legte ihnen deutsche Texte unter, die noch danach gesungen werden: »Vater unser im Himmelreich« — »Aus tiefer Noth« (»*Z hlubokosti své težkosti*«) — »Gottes Sohn ist kommen« u. s. w. Magister Joh. Hus (spr. Huss), dessen Wirksamkeit zum Theil ins 14., zum Theil ins 15. Jahrhundert fällt, gehört als Liederdichter und Compositeur hierher. Wir wissen bisher nur von einer Melodie, die von ihm herrührt; es ist jene zum Liede: »*Stála matka žalostiva*«. Sie unterscheidet sich im melodischen Gange und Rhythmus von jenen der früheren Zeit und war wirklich eine neue Melodie, denn sie hat gewissermaassen Originalität. Sie besteht aus drei gleich langen Stücken und in einem jeden kommt ein *Melisma* von drei Noten auf eine Sylbe. Der Gang von Ton zu Ton ist beinahe durchweg der diatonische; er ist nur durch zweimaliges Schreiten zur unteren Quinte und durch zweimaliges zur unteren und oberen Terz unterbrochen. Einen erhöhten Ton giebt es da nicht, was um so auffälliger ist, als eben in der Zeit Karls IV. (1346—1378) die chromatischen Halbtöne eingeführt wurden. Dass Hus und viele spätere Componisten geistlicher Lieder diese Neuerungen nicht in Anwendung brachten, während die Anwendung derselben aus mehreren Stellen der *Rorate*-Lieder hervorleuchtet, ist dadurch zu erklären, dass dieselben als Gelehrte und mit den Regeln und der Weise des römischen Gesanges vertraute Männer die Halbtöne mieden, da dieselben nach damaligen Ansichten mehr dem weltlichen Liede entsprachen. Als ausübende Künstler zeichneten sich besonders die Trompetisten Welík und Bernhard, so wie der als Autodidakt berühmte Violinspieler Ritter Dalibor von Kozojed, der auch der Orpheus Böhmens genannt wird. Als besonderer Gönner der Musik und Beschützer der Musiker machte sich Kaiser Siegmund, der im J. 1437 sehr schöne Stiftungen für Musiker an der Teiner Pfarrkirche gründete, verdient. — Das 16. Jahrhundert. Im 16. Jahrhundert wurde schon für mehrere Stimmen componirt. Die Canzionale jener Zeit enthalten eine grosse Anzahl gelungener mehrstimmiger Gesänge, die theils neue, theils umgearbeitete ältere waren. Ob in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts schon mehrstimmig componirt und gesungen wurde, ist nicht bekannt; so weit man jedoch aus der Melodie schliessen kann, war der Gesang bis dahin immer nur ein einstimmiger. Die ältesten Versuche im mehrstimmigen Gesang erscheinen unserem Gehör fremd und sonderbar. Die Accordfolge ist uns hart, nicht flüssig, ohne Reiz, obgleich einige Stimmen ziemlich flüssig gehalten sind. Dass diese Compositionen uns hart erscheinen, rührt vorzüglich daher, dass unser Gehör an die Grundtöne zu sehr gewöhnt ist und dass es immer eine andere harmonische Wendung erwartet, als wirklich eintritt. Der grösste Theil der uns bekannten mehrstimmigen Compositionen stammt aus der zweiten Hälfte jenes Jahrhunderts. Einige sind für drei, einige für vier, andere für fünf und sechs Stimmen gesetzt und die Ueberschrift lautet gewöhnlich: *Cantilena* für 4, 5, 6 Stimmen. Die verdienstlichsten Denkmäler mehrstimmigen Gesanges hinterliess uns der Pfarrer Johann Trojan (Turnovský). Er componirte fast alle beliebten classischen Lieder, wie: »*Otče náš, milý pane*« — »*Vstall jest této chvíle*« (ein Mal für Männerstimmen, ein Mal für Sopran und Alt) — »*Kristus příklad pokory*« u. s. w. Das beste von ihnen ist: »*Vítej sladký těšiteli*«. Derselbe Trojan componirte auch Responsorien für 5 und 6 Stimmen. Die angeführten Compositionen befinden sich in einem beschädigten geschriebenen Canzionale, welches ehemals der Benešover Kirchengemeinde gehörte und sich nun in der Bibliothek der Prager Orgelschule befindet. Das Canzionale im Prager Stadtarchive enthält gleichfalls viele mehrstimmige Compositionen aus jener Zeit. Die Kenntniss der Harmonie, welche Trojan, dieser bisher unbekannte einheimische Componist, besass, war keine geringe. Die Harmonie ist in Betracht seiner Zeit flüssig, ungezwungen, der Gesang der einzelnen Stimmen selbstständig und, sehen wir von einigen Quintengängen ab, fehlerlos. Um jeder Stimme einen selbstständigen Gesang zu verleihen, liess er die Stimmen sich kreuzen und gebrauchte die Imita-

tion, wie es in allen mehrstimmigen classischen Compositionen vorkommt. Berühmte Künstler dieser Zeit waren: Georg Rychnovský, Cantor und Chorregent in Chrudím, der als trefflicher Sänger, Orgelspieler und Compositeur geistlicher Lieder unter dem Namen »*Musicus celeber*« bekannt war. Rychnovský componirte geistliche Lieder nicht allein für den Chrudimer Kirchenchor, sondern auch für die benachbarten Kirchen, unterrichtete Jünglinge im Gesang und Orgelspiel und componirte viele Adventslieder und Feierlichkeitsgesänge. Fayt (gestorben 1551), Lehrer und Rector in Český Brod (Böhmischbrod), der die Musik unter seinen Mitbürgern eifrig verbreitete und nach dem Ausspruche des Dichters Thomas Mitis der grösste Musikkünstler seiner Zeit war. Johann Vencálek zeichnete sich besonders durch sein meisterhaftes Lautenspiel aus und zwar so, dass der Volkswitz sein Scherflein dazu beitrug, um ihn in Versen zu preisen: »Wenn die Laute reden könnte, so würde sie laut rufen: alle Anderen sollen den Dudelsack spielen, sie aber solle man dem Vencálek überlassen.« Georg Kropáč, dessen Messen in Venedig (1578, nach Walther jedoch schon 1548) erschienen; Johann Simonides, Rector des Musikchors in Kutná Hora (Kuttenberg), der als grosser Musiker geschätzt und von den damaligen Dichtern besungen wurde. Er starb den 25. Decbr. 1587. Endlich sind folgende böhmische Tonkünstler hervorzuheben: Joh. Pašek von Vrat, Arnold Schluk, Joh. Mathiolus von Vodňan, M. Strejček, genannt Paterculus, Wenzel von Radkova, Wenzel Rychnovský u. s. w. Unter der Regierung Rudolphs II. erhob sich die Musik zu bedeutender Höhe. Dieser Herrscher unterstützte und begünstigte eifrigst alle Künste und Wissenschaften; er zog durch den grossen Glanz seines Hofes viele fremde Künstler nach Böhmen an, berief auch viele Gelehrte und Künstler eigens dahin und gab so Gelegenheit zum Wettkampfe unter denselben. Die berühmtesten Künstler Europas weilten wenigstens einige Zeit an seinem Hofe, machten die Böhmen mit den Künsten anderer Völker bekannt und weckten in ihnen die Lust, sich in der Musik und Malerei auszuzeichnen. Namentlich kamen Künstler aus Italien, Spanien und den Niederlanden: Filip de Monte (geb. 1521 in Mecheln), Componist vieler Madrigale, lebte in Prag als Kapellmeister; Jacob Regnard (geb. in Flandern, gestorb. 1600 oder 1604 als Vicekapellmeister), Compositeur mehrerer Messen, Motetten, Lieder; Zanchius Liberalis aus Treviso, componirte mehrere Vesperpsalme für 8 und 12 Stimmen, die in Prag bei Georg Willer 1603 erschienen; Karl Layton, der vom J. 1582 bis 1611 in Prag wirkte, zeichnete sich als Orgelspieler und Componist aus; Jacob Händel, sonst Jacobus Gallus (geb. 1550, gestorb. 1611), war ein gründlicher Kirchencomponist, wirkte mehrere Jahre in Prag. Seine Vesperpsalme befinden sich in der Bibliothek der Prager Orgelschule. Joh. Leo Haszler, war als Orgelspieler und Componist berühmt. Er wurde zwar in Nürnberg 1564 geboren, stammte aber von böhmischen Eltern, welche von Joachimsthal dahin auswanderten, und bildete sich unter And. Gabrieli in Venedig 1584. Johann Camarithus, Johann Florianides, Georg Hassler, Hoforganist Rudolphs, Peter Loseus, Wenzel Nicolaides, Paul Nominus, Peter Noscenus, Johann Rosinus, J. Pinelli, Tiburtius Massainus, Wenzel Filomates, Simon Proxenius, Johann Stadelmeyer, Michael Bayer, Hoftrompeter, Niklas Buse, Hofsänger, drei Musiker Namens Pizzo nebst einem Pizetto, Zanotti, Hofkapellmeister, Cornelius Zello, Bassist, u. s. w. Man sieht, es ist eine bunte Musterkarte von italienischen, deutschen, slavischen, französischen und sogar griechischen oder wenigstens nach der Sitte jenes gräcisirenden Zeitalters griechisch umgewandelten Namen. Diese Künstler standen, wie schon gesagt, in Ansehen und Ehren; das beweist der Umstand, dass König Rudolph den Organisten G. Hassler in den Adelstand erhob, und der Posaunist der Domkirche Andreas Gruber im J. 1593 zum Lohne seiner besonderen Geschicklichkeit die Erlaubniss erhielt, ein Familienwappen führen zu dürfen. Im J. 1589 liess Rudolph II. eine herrliche Orgel in der Prager Metropolitankirche aufstellen. Die religiöse Spaltung in Böhmen war Ursache, dass sich das evangelische Lied und die spätere contrapunktische Composition in ihrer Form von katholischen Compositionen schied. Die katholischen Componisten oder besser gesagt die Componisten für den katholischen Gottesdienst nahmen gewöhnlich Messentexte und Psalme zur Grundlage ihrer Compositionen; während jene für

den evangelischen Gottesdienst meist nur Texte aus der heil. Schrift, namentlich aus dem neuen Testamente wählten. Daher rühren die Lieder über fast alle Evangelien, Episteln und Psalme. Während die katholische Composition der Messe immer grössere Dimensionen annahm, bis sie endlich einer grossen Cantate glich, blieb das evangelische Lied in bescheidenen Grenzen. Den *Cantus firmus* führte in der Regel die Tenorstimme, mit welcher die übrigen Stimmen harmonirten, und da gewöhnlich die Musik nur der ersten Strophe angepasst wurde, erlangte die Composition keinen bedeutenden Umfang. Die längste uns bekannte Composition dieser Art umfasst nur 60 volle Tacte. Aus allen evangelischen contrapunktischen Compositionen ist die Anwendung erhöhter und erniedrigter oder chromatischer Halbtöne ausgeschlossen. Da die Evangelischen viel auf das apostolische Glaubensbekenntniss hielten, und es immer am Ende ihres Gottesdienstes sangen, so kam es, dass das *Credo*, eigentlich *Patrem* genannt, einer der häufigsten Gegenstände der Composition ward. Die alten Canzionale enthalten viele *Patrem* für vier und mehrere Stimmen, von denen einige als Lied behandelt, andere dagegen durchcomponirt sind. Uebrigens waltet zwischen den katholischen und den evangelischen Compositionen der sprachliche Unterschied. Die katholischen Componisten setzten lateinische, die evangelischen dagegen ausschliesslich böhmische Texte in Musik. — Das 17. Jahrhundert. Im Anfange des 17. Jahrhunderts zeigt sich ein reges musikalisches Leben in Böhmen. Es entstand im J. 1616 unter dem Namen *Collegium musicum* ein musikalischer Verein, dem Anscheine nach für häusliche Unterhaltung gestiftet. Nach den Statuten desselben vom 1. Juli 1616 bestand der Zweck desselben in musikalischen Uebungen, namentlich im Gesange, so wie in Ausführung guter Motetten, Madrigale und anderer Compositionen; minder in der Uebung auf einzelnen Instrumenten, die mehr als Gesangbegleitung in Betracht kamen. Die Namen der ersten Gründer dieses Vereins, welche den Statuten ihre Unterschriften und Insiegel beifügten, sind: M. Teyprecht, A. Günzel, D. Fleischer, S. A. von Veleslavín, A. Kalander von Weiszenfels, J. A. Langefelder, M. J. Turca, M. Corda. Die Zahl der Mitglieder wurde auf zwölf festgesetzt. Das Collegium versammelte sich gewöhnlich alle 14 Tage einmal bei einem der Mitglieder, das Ordinarius hiess. Jede Uebung dauerte gewöhnlich drei Stunden. Ausserdem trugen heimische und fremde Künstler und Gelehrte jeder nach seinen Kräften zum Aufblühen der Musik bei. Leider traten verderbliche Vorkommnisse entgegen. Durch die Schlacht am Weissen Berge (1620) und den 30jährigen Krieg war dem musikalischen Leben der Hauptnerv durchschnitten. Unter Anderen fiel auch den 21. Juni 1621 durch das Henkerbeil der als böhmischer Schriftsteller und Componist bekannte Christoph Harant von Polžic. Harant spielte mehrere Instrumente und war ein tüchtiger Sänger und Componist. Von seinen Compositionen ist ein sechsstimmiges Motett (2 Soprane, 1 Alt, 2 Tenore, 1 Bass) über den Text: »*Qui confidunt in Domino*« rühmlichst bekannt. Er componirte es auf seiner Reise nach dem Orient im Franziscanerkloster zu Jerusalem, wo es auch beim heil. Grabe gesungen wurde. Es ist im Style Palestrina's geschrieben und zeigt von einer grossen Meisterschaft in der künstlichen Combination von Stimmen. In dieser Periode zeichnete sich besonders Andreas Hammerschmidt, der einer der grössten Contrapunktisten seiner Zeit war, aus. Von seinen Compositionen haben sich hauptsächlich die beiden Choräle: »Meinen Jesum lass ich nicht« und »Ach, was soll ich Sünder machen« erhalten. Seine einst sehr berühmten Fest-, Buss- und Danklieder erschienen 1659 und die Wenigen bekannten »Zeitandachten« 1671. Endlich schrieb er auch Motetten und Messen. Lucas Cibulovský (1617) hatte sich durch eine grosse Menge Offertorien, Gradualien u. s. w. bekannt gemacht. Andreas Fromm that sich als theoretischer und praktischer Musiklehrer hervor. Georg Metzel (1624—1693) componirte die sogenannten »*Vesperae camerinae*« und das »*Sacrum canonicum*«, welche gelungene Compositionen er an verschiedene Höfe senden musste. Aug. Pfleger zeichnete sich durch seine Kirchencompositionen aus. Mazák war ein tüchtiger Kirchencomponist und gab schon im J. 1650 zwölf Bücher mit Messen durch den Druck heraus. Sixt von Lerchenfels erwarb sich durch seine Kirchencompositionen einen guten Namen. Franz Biber war einer der grössten Violinspieler seiner Zeit, Graf Losi (1638) einer der

ersten Lautenisten Europas. Biber schrieb auch einige Sonaten und Kirchenstücke. Als Orgelspieler genossen Adam Michna von Otradovic und Bratkovský einen bedeutenden Ruf. Das grösste Verdienst um die böhmische Musik erwarb sich unstreitig Wenzel Karl Holan (Rovenský) durch die Herausgabe eines grossen Gesangbuches unter dem Titel: *»Kaplackrálovská«*. Dieses umfangreiche Werk ist so zu sagen ein Spiegel der damaligen musikalischen Kunstzustände und des herrschenden Geschmackes. Wie aus diesem Canzionale erhellt, wurden zu jener Zeit die von den Vätern ererbten classischen Melodien gesungen; aber neben diesen finden sich auch schon einschmeichelnde Melodien weltlichen Geistes, welche den Verfall des Geschmackes in Beziehung auf das geistliche Lied bekunden. Der in Italien aufblühende theatralische Gesang blieb nicht ohne Einfluss auf das böhmische Lied und führte dessen gänzlichen Verfall herbei. Nach der Schlacht am Weissen Berge wanderten viele musikalisch gebildete Männer aus und nachher unternahmen die Anordnung von Canzionalen und die Composition von Gesängen grösstentheils solche Männer, die dem Gegenstande nicht gewachsen oder von Vorurtheilen derart eingenommen waren, dass sie gediegene Lieder älterer Zeit umänderten, ausschieden, ja vernichteten, wenn sie nicht streng ihren Ansichten entsprachen. Dennoch hat sich vieles Gute erhalten und kann als Gegenstand der Untersuchung und als Muster für fernere Leistungen auf dem Gebiete der böhmischen Musik dienen. In diesem Jahrhundert bediente man sich schon zur Begleitung des Gesanges der Violine und Trompete oder der Clarinette und Posaune. Diese Begleitung ist jedoch immer nur eine sehr einfache. Die Violinen treten ganz bescheiden auf; die Figuration, wie sie die spätere Zeit anwendete, kennt die Begleitung jener Zeit nicht. Die Trompeten waren besser bedacht; sie haben schon Figuration, die oft bis zum dreigestrichenen *c* geht und fast dieselbe Aufgabe hat wie die Violine in den leichteren Compositionen des verflossenen Jahrhunderts. Aus dem Charakter der Gesänge jener Zeit kann man sicher schliessen, dass die Kunstfertigkeit in Bezug auf Behandlung der Blasinstrumente nicht ohne Einfluss auf die menschliche Kehle und auf das Erfinden von Melodien blieb. Die Harmonie jener Zeit ist kühn und ausdrucksvoll, reicher als in den späteren Zeiten, wo fast alle Melodien vom tonischen Accord oder dem der Dominante begleitet werden. Die Accorde, deren man sich meistens bediente, sind: der grosse und kleine Dreiklang in der ursprünglichen Weise und in der ersten Umkehrung als Sextaccord, der Septaccord zweiten Grades in der ersten Umkehrung als Quintsextenaccord und ein Quartvorhalt zur Terz beim Dreiklang der Dominante. Mancher Dreiklang wurde ohne Terz gelassen. Der grossen Septime bediente man sich als Durchführungston nach dem Dreiklang auf der vierten Stufe. Der Dominantenseptime und des Quartsextaccords der Dominante bediente man sich noch nicht. Die zweite Stufe der melodischen Tonleiter wurde sehr häufig mit dem grossen Dreiklang auf der siebenten erniedrigten Stufe begleitet, was sehr charakteristisch klang. *G* z. B. in *F*-dur wurde nicht durch den Dreiklang *C* oder den Sextaccord *E*, sondern durch den Dreiklang *Es* begleitet. Was das Orgelspiel anbelangt, war es noch nicht so entwickelt, dass man dabei die vier selbstständigen Stimmen unterschieden hätte; auch ging man nicht von einem bestimmten Thema aus, um es durchzuführen. Die thematische Durchführung eines musikalischen Gedankens entfaltete sich erst im 18. Jahrhundert. Die Instrumentefabrikation nahm schon damals einen bedeutenden Aufschwung. H. Artmann, E. Capricius, K. Arnoldt, L. Strick, N. Christendel, welcher letztere um das J. 1686 schöne Klaviere verfertigte, excellirten als Orgelbauer. Als Lautenverfertiger sind M. Proder und L. Pradler bekannt. Als ein Curiosum der Instrumentefabrikation aus dieser Zeit dürfte das künstliche von dem berühmten Uhrmacher Peter Neumann verfertigte und mit einer Claviatur versehene Glockenspiel auf dem Thurme der Lorettokapelle in Prag zu erwähnen sein. Es wurde im J. 1694 vollendet und kostete 15,000 Gulden. — Das 18. Jahrhundert. Wie es der weltlichen Musik neben der Entwickelung und dem Gedeihen der *Musica sacra* in Böhmen erging, ist nicht leicht zu sagen; doch ist nicht zu zweifeln, dass auch die weltliche Musik wenigstens im 15. und den folgenden Jahrhunderten gedieh, worauf man schon daraus schliessen kann, dass man bei Hofe für eine gute Kapelle Sorge trug. Diese bestand aus

Landeskindern, und an ihrer Spitze stand gewöhnlich ein Italiener oder Italienisirter, wie es eben die Mode der Zeit mit sich brachte. Da jedoch solche Kapellen zur Unterhaltung des Hofes oder des Adels dienten, hatte das Volk nur wenig Antheil an dieser geistigen Ergötzung. Das Volk war nur auf den Gesang oder auf irgend ein Instrument beschränkt. Dass das böhmische Volk von jeher auch ausser der Kirche fleissig sang, beweist die ungeheuere Anzahl Nationallieder verschiedener Art und verschiedenen Werthes, doch alle diese Melodien können nicht für echt böhmische gelten. Es sind darunter polnische, russische, preussische und schwedische Anklänge und Reminiscenzen. Glücklicher Weise lassen sich die eigentlich böhmischen von den anderen durch ihre liebliche Einfachheit und reizende Anmuth unterscheiden. Sichere Nachrichten über den Stand der weltlichen Musik haben wir erst aus dem 18. Jahrhundert. Namentlich wurde die Theater-, Instrumental- und die Kammermusik auf eine bis dahin ungesehene Weise eifrig geflegt. Diese hob sich vorzüglich durch Virtuosität auf den Streichinstrumenten; jene ging immer mehr ins Leben über und wurde den höheren Schichten der Gesellschaft fast zum Bedürfniss. Der Adel erwarb sich um die Förderung der Musik grosse Verdienste. So brachte Graf Franz A. von Spork aus Paris die ersten Waldhörner nach Böhmen, die bald so beliebt wurden, dass sie nicht nur in Städten, sondern überall auch auf dem Lande geblasen wurden, und führte die Jagdmusik ein. Der Adel verwendete grosse Summen auf die Errichtung und Erhaltung von Haustheatern und Musikkapellen, nahm von seinen Herrschaften talentvolle, von den Dorfschulmeistern abgerichtete Unterthanenkinder in die Stadt und hielt sich eigene Hauskapellen, die in Livrée einhergingen und einen Theil der Hausdienerschaft ausmachten. Ihre Büchsenspanner durften nicht eher die Livrée anziehen, als bis sie das Waldhorn vollkommen blasen konnten. Man forderte von dem Livréebedienten, dass er Musik verstehe, wenn er dienstfähig angesehen sein wollte. Durch diese Gelegenheiten wurden ausgezeichnete Fähigkeiten bekannt; man lernte bei Tafelmusiken, in Conzerten u. s. w. die Namen geschickter Musiker kennen, gab ihnen den verdienten Beifall und suchte sie vorzuziehen. Unter dem böhmischen Adel zeichneten sich die Familien der Auersperg, Buquoi, Canal, Clam-Gallas, Černín, Hartig, Kinský, Lobkovic, Morzin, Netolický, Pachta, Wrtby, Mansfeld u. s. w. durch ihren besonderen Kunstsinn aus. Die genannten Cavaliere unterhielten eigene Kapellen und veranstalteten in Prag und im Lande Akademien. Da sich so Manchem die Gelegenheit bot, sich durch die Musik eine gute Stellung in der Gesellschaft zu verschaffen und auch die nothwendigen Subsistenzmittel zu erwerben, und die Musik selbst durch ihren Reiz und die Aussicht auf das angenehme Leben eines Musikers die jugendlichen Gemüther nicht wenig lockte, so ist es begreiflich, dass so viele junge Leute sich der Musik widmeten. Die Hauskapellen der adeligen Familien waren für die Pflege der Instrumentalmusik, wenn sie hier auch vorzugsweise dem Luxus und dem Vergnügen als Tafelmusik zu dienen hatten, dennoch von unverkennbar wohlthätigem Einfluss. Der Vater der modernen Instrumentalmusik Joseph Haydn ist wesentlich ein Product derselben. Die böhmischen Componisten arbeiteten rüstig auch an neuen Compositionen auf dem Gebiete der Kammer- und Instrumentalmusik. Unter Denjenigen, die wirklich Bedeutendes darin schufen, sind erwähnenswerth: Fr. Dušek, Fiala, Gassmann, Gyrowetz, Kopřiva, Koželuh, Krommer, L. Lachnit, V. und P. Mašek, Mederič, Mysliveček, Pichl, Pokorný, Praupner, Stamitz, Wanhal, Dion. Weber, Wranitzký u. s. w.; denn ihre Quartette, Sinfonien und andere Instrumentalwerke gehörten ihrer Zeit zu den beliebtesten und gesuchtesten Als Kammermusikcomponisten zeichneten sich auch Czart, J. und F. Dussek, Krumpholz, Kohl, Mederič, Vogel, Veselý u. A. aus. In die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts kann man das eigentlich goldene Zeitalter der böhmischen Tonkunst setzen, da in der Hauptstadt und auf dem stillen Lande Alles Musik athmete, in jeder heiteren Sommernacht auf allen Strassen Serenaden und Notturnen erschallten; wo alle Grossen des Reiches und die bedeutenden Klöster und Stifter Kapellen hielten, die Geistlichen selbst sich der Tonkunst befleissigten und das einzige Cisterzienser-Kloster Ossegg unter seinen Brüdern 20 Conzertisten und 13 tüchtige Orchestermusiker besass. Die Sitte des Adels, sich kleine Hausorchester zu halten, verschwand allmälig. Im

J. 1796 war zu Prag nur noch die aus Blasinstrumenten zusammengestellte gräflich Pachta'sche Hauskapelle übrig; aber wenn auch die Hauskapellen eingingen, so waren doch zu Ende des 18. Jahrhunderts in adeligen und anderen ausgezeichneten Häusern sogenannte »Dilettanten-Akademien« eine beliebte und geistreiche Unterhaltung, wobei besonders das Streichquartett mit Vorliebe geflegt wurde. Beim Freiherrn von Hennet wurden alle Wochen Quartette gegeben, wobei er selbst die Violine meisterhaft spielte; desgleichen beim Grafen Spork, der das Violoncello mit vielem Geschmack behandelte. Auch in den Häusern der Grafen Ch. Clam-Gallas, Fried. Nostitz, Joh. Pachta, Wrtby wurden Wochen-Musikproductionen gegeben. — Die Opernmusik. Prag besass im Anfang des 18. Jahrhunderts kein öffentliches Theatergebäude und bot daher keine Gelegenheit zu Opernaufführungen. Wenn aber solche zuweilen doch statt fanden, so haben besondere Feierlichkeiten dazu Anlass gegeben. So wurde im Jahre 1723 bei der Krönung Karls VI. zum Könige von Böhmen in Prag eine grosse, für den Geburtstag der Kaiserin Elisabeth gedichtete Festoper: »*Costanza e Fortezza*« (Text vom Hofpoeten Pietro Pariati; Musik vom Hofkapellmeister J. F. Fux) gegeben, wobei 1000 Vocalisten und Instrumentalisten unter der Direction Caldara's mitwirkten. Bei ebenderselben Gelegenheit führten die Studierenden des altstädter Jesuitengymnasiums eine lateinische Oper: »*Sub olea et palma virtutis conspicua orbi regia Bohemiae corona*« von D. Zelenka auf, der eigens von Dresden nach Prag kam, um den Text in Musik zu setzen. Einige Jahre später kam in demselben Gymnasium die lateinische Oper: »*Constantinus*« von J. A. Sehling zur Darstellung. Ja, in den Klöstern und Jesuitengymnasien fanden fast regelmässig Aufführungen lateinischer Opern oder geistlicher Musikdramen statt. Das altstädter, neustädter und kleinseitner Gymnasium in Prag besass sein eigenes Theater, wo solche Productionen gegeben wurden. Unter anderen führten die Studierenden der genannten Gymnasien folgende Musikdramen auf: »*Dies Dominicae mortis*« 1727; »*Jephtias*« 1728; »*Diva Genovefa*« 1729; »*Fides et Constantia*« 1735; »*Hermenegildus*« 1748; »*Bantius Nolanus*« 1751 u. s. w. Aber nicht nur in Prag, sondern auch auf den Landgymnasien zu Benešov, Slané, Kosmonos, Neuhaus u. s. w. wurden derlei Musikdramen aufgeführt. Die Freude an der glänzenden Aufführung der Fux'schen Festoper soll wesentlich dazu beigetragen haben, dass nicht lange darnach (1730) die italienische Oper nach Prag berufen wurde, deren Aufführungen erst in einem Hause auf dem Poříč, dann in dem sogenannten Kotzengebäude statt fanden. Italienische Operncomponisten wurden zuweilen nach Prag berufen, um neue Opern, deren Stoff der böhmischen Geschichte entnommen war, zu componiren. So wurde im Jahre 1734 auf dem Spork'schen Theater zu Prag die Oper: »*Praga nascente*« vom Venezianer Denzi, der in derselben die Rolle Ctirads selbst übernahm, von italienischen Sängern aufgeführt. Die italienische Operngesellschaft erhielt sich in Prag unter den Impresarios Locatelli, Bustelli, Bondini und Guardasoni bis zum Jahre 1807, wo sie an der Ungunst der Zeit zu Grunde ging und durch die deutsche Oper ersetzt wurde. Im Jahre 1783 erbaute Franz Graf von Nostitz in Prag ein grosses Theater, das er im Jahre 1798 den böhmischen Ständen verkaufte. Für diese Bühne und zwar für die Bondini'sche Gesellschaft schrieb Mozart 1787 seinen »Don Juan«. Das Opernorchester dieses Theaters bestand aus drei Primviolinen, vier Secondviolinen, zwei Violen, einem Cello, zwei Contrabässen, zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Clarinetten, zwei Fagotten, zwei Waldhörnern, Trompeten und Pauken. Posaunisten waren nicht engagirt, sondern wurden nach Bedürfniss für die einzelnen Aufführungen herbeigezogen. Diese numerisch sehr bescheidenen Kräfte waren aber wohlgeschult und wohlgeübt; sie vermochten es bei der ersten Aufführung des »Don Juan« die Ouverture, deren letzte Auflagestimmen dick mit Streusand bestreut und um $^1/_4$8 Uhr ins Orchester gebracht wurden, *a prima vista* so zu spielen, dass Mozart meinte: »Einige Noten sind wohl unter die Pulte gefallen, aber gut gegangen ist sie doch«. Noch weniger zahlreich war das Orchester beim »Deutschen Nationaltheater«. Es besass nur zwei Primviolinen, drei Secondviolinen und unter den Bläsern fehlten die Fagotte. Vollends schwach war das Orchester bei dem sogenannten »Vaterländischen Theater« auf dem Kapuzinerplatz (im Hause, wo jetzt das k. k.

Hauptzollamt ist). Auf dem kleinseitner Theater, das unter der Direction des Franz Sprengler stand, wurden um das Jahr 1790 auch deutsche Opern von einheimischen Componisten gegeben. Auf dem Gebiete der Opernmusik arbeiteten Vinc. Mašek (Spiegelritter), F. A. Partsch (Victor und Heloise), Praupner (Circe) Rössler (Amor und Psyche), Vojtišek (4 Opern), deren Werke auf der prager Bühnen gegeben wurden. Die grösste Zahl der böhmischen Componisten wirkte im Auslande und bereicherte fremde Opernliteraturen. Für die engl. Bühne componirte Finger, für die polnische: Stefani; für die französische: L. Lachnit, Kohont, Reicha; für die italienische: Bárta, Georg Benda, Fr. Dušek, Gassmann, Gyrowetz, Joh. Koželuh, Mysliveček, Michl, Wanhal; für die deutsche: Georg Benda, der geniale Schöpfer des Monodrama »Ariadne auf Naxos«, Finger, Hattasch, Hurka, Holý, Gyrowetz, J. Ch. Kafka, J. Koželuh, Kauer, Componist des ehemals beliebten »Donauweibchen«, Lipavský, V. Mašek, P. Mašek, Müller, Tuček, Vogel, Wranitzký, Veselý, B. Žák. Nur die böhmische Bühne wurde dadurch ganz und gar vernachlässigt. Die Ursache davon lag keineswegs im guten Willen und Kunstvermögen böhmischer Componisten, sondern in den damaligen für die böhmische Nation ungünstigen Zeitverhältnissen, wo die böhmische Sprache und Literatur als Aschenbrödel kümmerlich ihr Dasein fristete und dazu noch missachtet und verpönt wurde. Unter solchen Bedingungen konnte sich die böhmische Nationaloper nicht entwickeln und wenn auch in den Jahren 1795 und 1796 zwei Nationaloperetten: »*Divka a pani*«, dann »*Aničička a Kubiček*« aufgeführt wurden, so waren es vereinzelte Erscheinungen ohne jede Bedeutung. — Die Oratorienmusik erfreute sich schon im Anfange des 18. Jahrhunderts einer eifrigen Pflege in Böhmen; man führte grösstentheils Oratorien italienischer Meister in den Kirchen Prags auf. Ehe der grosse Händel den Adlerflug seines Geistes zum mächtigen Aufschwung begann, um sein Oratorium Esther (1720) zu vollbringen, hörte Prag in den Jahren 1714 und 1715 das Oratorium: »*Tobia*« und »*Il figlio prodigo*« von C. F. Cesarini, im Jahre 1724 »*Jesus Christus*« von A. Lotti, im Jahre 1722 »*Giuseppe*« und »*Il re del dolore*« von Caldara, im Jahre 1725 »*Venceslao*« von demselben, im Jahre 1734 »*S. Helena*« von Leo, im Jahre 1736 »*Sacrificium Jephtae*« von Roberti, im J. 1745 »*La vittoriosa Giuditta*« von Jomelli, im Jahre 1781 »*Santo Abele di Boëmia*« von Salvator Pintus, so wie Oratorien deutscher Componisten, von M. Breunich (1735), J. Neustatt (1741), Wasmuth (1747), Stephan, Hasse (1754) u. s. w. Die öfteren Aufführungen von Oratorien wirkten mächtig auf die Compositionslust einheimischer Componisten, die sich bald lateinischer bald italienischer oder deutscher Texte bedienten. Einer der ersten, die sich in diesem Zweige versuchten, war Ant. Sehling, dessen lateinisches Oratorium »*Filius prodigus*« schon im Jahr 1739 in der Barnabitenkirche zu Prag aufgeführt wurde. Ein besonderes Cabinetstück von einem querköpfigen Musikanten im Geschmacke der damaligen Zeit war Anton M. Teubner, Kapellmeister der Lorettokapelle in Prag, der unter den seltsamsten Titeln Oratorien dichtete und componirte. So schrieb er z. B. »Das siebenfältig verunreinigte Haus Jacobs« 1745, »Der im bittern cypristraubenreichen Weingebirge Engaddi verlassene Bräutigam«, Oratorium 1747 u. s. w. Oehlschlegel, ein Schüler Sehling's, componirte fünf Oratorien, von denen »*Innocentia et pietas*« im Jahre 1760 im Drucke erschien. Joh. Habermann liess im Jahre 1749 sein Oratorium »*Conversio peccatoris*« und 1754 »*Deodatus o Gazzone*« aufführen. Felix Benda schrieb die Oratorien: »Die beschuldigte Unschuld« (1760) und »die schmerzensvolle Mutter Gottes« (1761); Fried. Fiebich componirte ein Oratorium »*Ave Maria*« (1764); Joh. Koželuh das Oratorium »*Gioas, re di Giuda*« (1777) und »*Tod Abels*«; Leop. Koželuh »*Mose in Egitto*« (1787) und Benedict Žák, der drei Oratorien schuf. Was die Kirchenmusik betrifft, so entfaltete sie sich zur höchsten Blüthe. Unter den Männern, welche sich besonders grosse Verdienste um die Veredlung und eifrige Pflege der *Musica sacra* erwarben, nennen wir zuerst den böhmischen Minoriten Bohuslav Černohorský (gestorben 1740), den Lehrer des G. Tartini, der in der Kirche des heil. Antonius in Padua als Chorregent fungirte und später in derselben Eigenschaft an der Jacobskirche zu Prag angestellt wurde. Černohorský war ein feiner und tiefdenkender Orgelspieler und Componist; er schrieb zahlreiche Kirchencompo-

sitionen, in denen, wie A. W. Ambros sagt: »alle Geheimnisse des doppelten Contrapunktes in kühner und geistvoller Weise behandelt sind« wovon seine mächtige Fuge: »*Laudetur Jesus Christus*« den glänzendsten Beweis liefert. Černohorský war, wie gesagt, einer der grössten Contrapunktisten seiner Zeit und legte in Prag den Grund zu einer eigenen Schule des Contrapunktes, die sein geistvoller Schüler Josef Seger weiter leitete. Seger (geboren 21. März 1716, gestorben 1782) war einer der populärsten Tonkünstler dieser Periode. Wer nur irgend in musikalischen Beziehungen stand, der kannte ihn. Ein Schüler Seger's gewesen zu sein, gereichte zum Ruhme und war der beste Weg, in Kurzem selbst als Autorität zu gelten. Seger's Orgelspiel war fliessend klar und zierlich und zeigt geläuterten Geschmack; es ist weniger tief, aber volksthümlich und dem Geiste der katholischen Liturgie angemessen. Das gilt namentlich von seinen Fugen. Seine ausdrucksvolle Fuge *F*-moll ist auch historisch interessant; denn er componirte sie während der Belagerung Prags durch die Preussen. Mit Seger erhielt das Orgelspiel in Böhmen ein neues Gepräge. Seger bildete eine grosse Anzahl Schüler im Orgelspiel, Contrapunkte und in der Composition, welche sich als tüchtige Organisten oder Componisten bewährten. Es sind unter Anderen J. Brucha, A. Čermák, David, A. F. Fiebich, F. Hložek, J. Jelínek, Koníček, Violinlehrer des Fr. Benda, K. Kopřiva, J. Koželuh, J. Kuchař, V. Mašek, Mastný, Mysliveček, J. Nemastil, A. Pařizek, J. Prokop, J. Rámiš, F. Schmid, J. Skydánek, B. Votava, J. Vrabec, J. Wurscher u. s. w. Ausserdem zeichneten sich als Orgelspieler aus L. Batka, A. Bečvařovský, Wenzel, Zach u. s. w. Was Seger für die Kunst das Orgelspiels war, das war Franz X. Brixi, gewiss das grösste musikalische Genie seiner Zeit in Böhmen, auf dem Gebiete der Kirchencomposition. Brixi's zahlreiche Kirchencompositionen, die noch heutzutage in den Kirchen Böhmens ertönen, zeichnen sich freilich nicht durch streng kirchlichen Styl aus, wie die Werke italienischer Meister eines Palestrina, L. Leone, Lotti; denn wir finden darin ein gewisses Ringen des kirchlichen mit dem modernen weltlichen Style, was eine Eigenthümlichkeit seiner Zeit überhaupt war. Die Genialität Brixi's offenbart sich wie bei W. A. Mozart in der ungewöhnlichen Leichtigkeit, mit dem er vom ernsten zum weltlichen Style überging, ohne gegen den guten Geschmack zu verstossen, und in jener besonderen himmlischen Gabe, dass er mit Wenigem viel sagte und überall nur gediegene Musik schuf. Die contrapunktischen Theile seiner Compositionen sind kein trockener seelenloser Contrapunkt, sondern durchgeistigt und voll reichen ausdrucksvollen Inhaltes. Aus jedem seiner Themata sprühen Funken, die beim Eintreten der Stimmen in eine Flamme aufschlagen. Da Brixi frühzeitig rasch und bei jeder Gelegenheit componirte und seinen Werken jene Eigenschaften zu verleihen wusste, derentwegen die Musik eben gefällt, wurde er bald im ganzen Lande berühmt, und mit Recht sagt von ihm der geistreiche A. W. Ambros, dass Brixi mit seinem Feuer, seinem Sinne für Wohlklang und seiner sich in den Banden eines studirt kunstreichen Satzes leicht und anmuthig bewegenden Melodie in gewissem Sinne ein »Vorläufer Mozart's« ist. Dass Brixi im Auslande wenig bekannt ist, rührt grösstentheils daher, dass seine Kirchencompositionen (über 80 Werke, darunter mehr als 60 Messen) nicht durch den Druck verbreitet wurden. Seine Probatikmesse ist ein Meisterstück. Ausser Brixi besass damals Böhmen eine grosse Anzahl tüchtiger und bedeutender Kirchencomponisten, die grösstentheils als Chorregenten in Prag oder auf dem Lande fungirten. Es sind namentlich: Vict. Brixi, Dominic und Sanctus Černý, J. Dussek, J. Fiebig, Fismann, Fiala, Habermann, J. Kopřiva, J. Koželuh, Kuchař, Kohl, Kutnohorský, Caj. Mara, V. Mašék, Oehlschlegel, Pokorný, Praupner, Jos. Ryba, V. Šantl, Dionys Weber u. s. w. Fern von ihrem Vaterlande zeichneten sich besonders in der Kirchencomposition Franz Tůma (1704 bis 1774), Kapellmeister der Kaiserin Elisabeth, aus, dessen Messen (eine grosse in *D*-moll namentlich) vom Grafen Laurencin und A. W. Ambros für Meisterwerke gehalten werden. Mozart äusserte sich über seine Kirchenmusik gegen Doles in Leipzig: »Wenn Sie nur Alles kännten, was wir in Wien von ihm haben! Komme ich heim, so will ich seine Kirchenmusik fleissig studiren«. — Dismas Zelenka (gestorben 1745), Kapellmeister in Dresden, dessen Kirchencompositionen, wie Rochlitz sagt, mit jenen des Scarlatti

und Feo geistesverwandt sind, schrieb unter Anderem ein grossartiges Miserere, das noch bis jetzt am Aschermittwoch in Dresden aufgeführt wird. Ausser diesen schufen auf dem Gebiete der *Musica sacra* bedeutende Werke J. Gayer, Gyrowetz, Krommer Maxant, Miksch, Pichl, Pokorný, Vogel, Wanhal, Zach, B. Žák u. s. w. Wie die Kirchenmusik, so eifrig wurde auch die Klaviermusik gepflegt. Unter der zahlreichen Menge von Klavierlehrern und Klaviercomponisten, die in Prag wirkten, verdient besonders Franz Dušek (Duschek), ein Freund W. A. Mozart's, eine lobende Erwähnung. Er übte einen grossen Einfluss auf die Ausbildung und Verfeinerung des musikalischen Geschmackes in Prag, namentlich in den adeligen Kreisen. Im Klavierspiel und in der Composition für das genannte Instrument zeichneten sich in Prag besonders: Joh. Koželuh, V. Mašek, J. Witásek, Rössler, Kuchař, Hložek, J. Wenzel u. A. aus. — Wie überall war die Tanzmusik in Böhmen im Anfange des 18. Jahrhunderts bis zur Armuth einfach. Vrba wurde zum Thespis dieser Kunstgattung. Er war es, der das aus dem Stegreifspielen abbrachte und den Producirenden den Vortrag aus Noten aufzwang. Nach ihm kam Pichl (1741—1804), der sich einer längeren Periode erfreut. Doch war auch zu seiner Zeit, selbst als er schon aus Mailand seine Compositionen nach Prag sandte, das Orchester noch nicht vollstimmig. Der Satz selbst war übrigens arm und gesangleer. Einige Zeit nach ihm trat M. A. Cibulka (1790) als Reformator der Tanzmusik auf. Er vervollkommnete das Orchester und benutzte die Blasinstrumente mehr als seine Vorgänger. Seine Tänze zeichnen sich durch gefällige Melodien aus. Als er im Jahre 1794 Prag verliess, wurden durch mehrere Jahre blos aus Opern Tanzmusiken arrangirt, unter welchen einige von Volánek die beste Wahl zeigen. Im letzten Jahrzehent des 18. Jahrhunderts trat Dionys Weber auf. Er lieferte jährlich Menuette, deutsche Tänze und Ländler. Schwerlich war es damals möglich, sowohl in der Fülle der Erfindung als im Gleichgewichte der Instrumentation diesen Kunstzweig auf eine höhere Stufe zu bringen, als es Weber gethan hat. Nach der Aeusserung das Abbé Vogler hat dieser nie vorher eine Tanzmusik mit einem so reich besetzten und so wohlberechneten Orchester aufführen hören als in Prag. Weber war zugleich der Erste, der die sonst üblichen Schranken der Menuette und Walzer von 16 Tacten in 2 Reprisen zu überschreiten wagte; er fand darin einen zu engen Raum, um einen Gedanken tüchtig durchzuarbeiten und mit mannigfaltigen Harmonien auszuschmücken. Auch dankt man ihm ein neues Genre des Walzers, nämlich die Variationen über einen selbsterfundenen Satz oder über ein beliebtes Volkslied. Webern zunächst stand damals J. N. Witásek, der durch anmuthige Melodien erfreute, wenn er gleich in Fülle des Satzes und der Instrumentation mit jenem nicht in die Schranken treten durfte. W. Tomášek hat nur Weniges für den Tanz geschrieben, aber dies Wenige ist mit Geschmack und Geist gearbeitet. Böhmen besass im 18. Jahrhunderte eine Menge ausgezeichneter ausübender Tonkünstler. In Prag excellirten namentlich als Violinvirtuosen die beiden Praupner, Obermeyer, die vier Kučera; als Cellist Wenzel Stastný; als Contrabassist A. Grams; als Flötist Fr. Leitel; als Clarinettist W. Farník; als Fagottist Toman; als Posaunist G. Stolle; als Oboisten die beiden Kauer. Aber noch eine grössere Zahl böhmischer Virtuosen lebten und wirkten fern von ihrer Heimath und erwarben sich durch ihre Kunstfertigkeit einen Weltruf. Es sind: Franz Benda, gross als Violinvirtuos und Begründer einer eigenen Violinschule in Berlin; Jacob Scheller, der Paganini des 18. Jahrhunderts, über dessen Bravourspiel selbst Rochlitz erstaunte; Giovanni Punto (Stich), der grösste Hornvirtuos seiner Zeit, für den Beethoven eine Sonate für Horn und Piano schrieb; Jos. Krumpholz, gross als Harfenvirtuos und Lehrer so wie als Verbesserer der Pedalharfe; Joh. A. Mareš, bedeutender Hornvirtuos und Erfinder der russischen Hornmusik; Joh. Mara, berühmter Violoncellvirtuos und Gemahl der weltberühmten Gertrude Mara; Jos. Fiala, bewunderungswürdig als Oboenvirtuos; Johann Stamitz, berühmt als Violinvirtuos; Anton Kraft und V. Houška, bedeutende Violoncellvirtuosen; Jos. Beer, einer der grössten Clarinettvirtuosen; Jos. Červenka, Meister auf der Oboe, und W. Čejka auf dem Fagott. Johann Dussek, berühmter Klaviercomponist, entzückte in London und Paris durch sein Meisterspiel auf dem Pianoforte. Alle diese Künstler so wie noch eine grosse Anzahl minder

berühmter componirten für ihre Instrumente Conzertstücke, Sonaten, Duos u. s. w. Dass die eifrige Musikpflege, wie sie in Böhmen herrschte, nicht ohne Einfluss auf die Instrumentefabrikation bleiben konnte, lässt sich leicht denken. Die Böhmen zeichneten sich nicht nur als tüchtige Instrumenteverfertiger, sondern auch als Verbesserer und Erfinder der Instrumente aus. Tom. Schwarz ist als trefflicher Orgelbauer, A. Lanz als Verfertiger von Violinen, Clarinetten, Zithern, Orgeln u. s. w. bekannt; Treska verfertigte ausgezeichnete Bassethörner, Klaviere, Viola d' Amour und Orgeln, E. Faulhaber Clarinetten, Hölzel das Nationalinstrument *Kobza* oder *Drátenka*, J. Eberle Violinen, Fr. Ernst Violinen, die mit den Cremonesern um den Vorrang stritten, und W. Všetečka treffliche Harfen. Prokop Diviš verbesserte das von ihm erfundene Orchestrion, das er Denis d' Or benannte, Kölbel die Hörner, Chr. Meyer die Franklinische Harmonica, Krumpholz die Pedalharfe. Fr. Bartel erfand die Tastenharmonica, H. Klein verbesserte die Tastenharmonica und das Orchestrion u. s. w. — Das rege musikalische Leben beschränkte sich jedoch nicht allein auf Prag, es reichte auch in die von der Hauptstadt entfernten Gegenden. Jede Art der Composition so wie jedes Instrument hatten ihre Meister, die in der Heimath oder jenseits der Grenzen berühmt geworden sind. Jedes Städtchen und auch jedes grössere Dorf, wo sich eine Kirche befand, hatte in der Person des Schullehrers einen Organisten und nicht selten einen ziemlich guten Componisten, und da dieser ausser dem literarischen auch Musikunterricht ertheilte, so hatte auch jedes Kirchdorf einen grösseren oder kleineren Musikchor und zuweilen eine Musikkapelle, die bei Festlichkeiten, Kirchweihen, Tanzunterhaltungen Tanzstücke executirte. Unter diesen Kapellen erwarb sich namentlich jene des Löbel in der Umgegend von Benatek, wo der nachmalige Conzertmeister Franz Benda die Primgeige spielte, einen guten Namen. Dieses allgemeine musikalische Leben gab freilich auch zu allerhand musikalischem Unfug namentlich im Orgelspiel Gelegenheit. Die Jugend wurde in den Nationalschulen wie noch jetzt in der Musik unterrichtet, ja sie wurde in allen vierclassigen Schulen als ordentlicher Gegenstand gelehrt. Auf die musikalische Bildung wurde damals ein grosses Gewicht gelegt, so dass jeder, der den Grad eines Licentiaten auf der prager Hochschule erlangen wollte, sich einer strengen Prüfung in der Musik unterwerfen und sowohl auf Landschulen wie auch an der prager Universität über dieselbe lesen musste. Ueber das Leben, welches in diesem Jahrhunderte bezüglich des Musikunterrichtes in den böhmischen Landschulen waltete, spricht sich der Engländer Burney in seinem Tagebuch (Musikalische Reisen, Theil III) sehr vortheilhaft aus. Prags musikalischer Ruf stand schon um das Jahr 1732 so hoch, dass der nachmalige Reformator der dermaligen Musik Christoph Gluck eigens dahin kam, um seine Studien bei dem Minoriten Černohorský zu machen; aber noch mehr wurde er vergrössert durch den oft mit Stolz wiederholten Ausspruch W. A. Mozart's: »die Böhmen verstehen mich«. Kein Componist der damaligen Zeit erfreute sich einer solchen Achtung und Liebe in Böhmen wie Mozart, und keines Componisten Werke fanden im Lande eine solche Verbreitung, wie die seinigen. Seine schöne Musik, seine frühzeitige Reife, sein angenehmes Wesen, sein leichter Sinn, sein früher Tod und das Mysteriöse der Entstehung seines Requiems: Alles stellte ihn in ein eigenthümliches Licht und fesselte das Publicum. Die Mozart'sche Musik war das Ideal, das Muster, die Losung aller Musikfreunde und drang so tief ein in den Sinn der Böhmen, dass es lange währte, bis auch die Werke anderer Componisten Eingang fanden. »Sein Ansehen« sagt A. W. Ambros »und sein Einfluss war in Böhmen noch lange Jahre nach seinem Tode unbegrenzt. Man hätte nichts dagegen gehabt, mit Mozart abzuschliessen«. Fast alle gleichzeitigen Componisten Böhmens richteten sich nach Mozart, dessen Compositionsstyl sich vielleicht J. Witásek am meisten zu eigen gemacht hatte. — Das 19. Jahrhundert fand ganz Europa unter Waffen und in Kriegsflammen. Die blutigen Schrecken der grossen Umwälzung in Frankreich, die Heere, welche die neue Republik nach allen Seiten gegen die alten Staaten aussendete, die Schlachten, Belagerungen und was diese Kriege, die erst 15 Jahre später enden sollten, sonst mit sich brachten, hielten Alles in Aufregung, nöthigten den einzelnen Privatmann zu Einschränkungen seines Aufwandes und nahmen viele junge

Leute für den Kriegsdienst in Anspruch. Im J. 1802 fassten einige böhmische Tonkünstler den Entschluss, eine Tonkünstlersocietät zu organisiren, und riefen sie auch im J. 1803 ins Leben. Die Tonkünstlersocietät, deren Hauptzweck in der Unterstützung von Wittwen und Waisen verstorbener Musiker bestand, erhielt die Bewilligung, jährlich zwei grosse Conzerte (zu Weihnachten und Ostern) veranstalten zu dürfen, und sie eröffnete ihre Thätigkeit den 10. April 1803 mit der Aufführung des Haydn'schen Oratorium »die Schöpfung«. Anfangs gab die Tonkünstlersocietät Conzerte, deren Programme zuweilen statt Oratorien auch Cantaten, Sinfonien, Ouverturen, Chöre, Arien u. s. w. enthielten, später aber (1843) wurden in den betreffenden Conzerten blos Oratorien oder auch grosse Messen bedeutender Componisten aufgeführt. Ueberblicken wir die Thätigkeit der Tonkünstlersocietät während der 70 Jahre ihres Bestandes (1803—1870), so finden wir, dass sie den Sinn für die Oratorienmusik geweckt und Prag mit Compositionen älterer und neuerer Meister bekannt gemacht hat. Man gab namentlich Oratorien von Beethoven, Blumner, Cartellieri, Händel, Haydn, Hiller, Koželuh, Lindpaintner, Marx, Mendelssohn, Mozart, Neukomm, Pär, Schneider, Spohr, Stadler, Weigel, Winter, ausgenommen Dr. Karl Löwe, dessen Oratorium »Johann Hus« erst im J. 1869 von der Künstlergesellschaft: »*Umělecká Beseda*« zum ersten Mal aufgeführt worden ist; Cantaten von Bierey, Meyerbeer, Romberg, Sauer, Seyfried, Triebensee, C. M. von Weber; Messen von Beethoven, Veit, Krejčí. Obgleich sich den böhmischen Componisten Gelegenheit bot, neue Oratorien für die Conzerte der Tonkünstlersocietät zu componiren, so ist es sonderbar genug, dass in diesem Jahrhunderte mit Ausnahme des Aloys Hnilička, dessen Oratorium »*Ztracený ráj*« (»das verlorene Paradies«) vom Wildenschwerter Musikverein Cäcilia in dem Jahre 1854 aufgeführt wurde, kein einziger böhmischer Componist mit einem neuen Oratorium hervortrat. Haydn's Muse erfreute sich in Prag der grössten Verehrung und Liebe. Haydns »Schöpfung« wurde siebzehnmal, seine »Jahreszeiten« neunmal bis jetzt aufgeführt. Nach ihm kommt Mendelssohns »Paulus« (zehnmal aufg.) und »Elias« (viermal aufg.), Spohrs »Letzte Stunden des Heilands« (sechsm. aufg.), Schneiders »Weltgericht« (fünfmal aufg.), Hillers »Zerstörung Jerusalems« (fünfmal aufg.), Händels »Samson« (fünfmal aufg.), »Messias« (fünfmal aufg.), »Israel in Egypten« (dreimal aufg.), »Alexanderfest« (dreimal aufg.), Beethovens »Christus« (dreimal aufg.). Die Tonkünstlersocietät suchte für ihre Productionen alle bedeutenden Musiker und Musikdilettanten Prags zu gewinnen, so dass sich dieselben im Verlauf der Zeit zu den grossartigsten gestalteten. Nicht lange nach der Gründung der Tonkünstlersocietät errichtete 1804 Dionys Weber mit einigen Kunstfreunden einen Privatverein, dessen Einfluss auf die Beförderung der Tonkunst sich schon nach zwei Jahren geltend machte. Vaterländische junge Tonkünstler hatten hier hinlängliche Gelegenheit, ihre Talente auf allen Gattungen von Blas- und Streichinstrumenten zu bewähren. Es wurden jeden Freitag (in den Wintermonaten) grosse Sinfonien, Ouverturen, Conzerte, stark besetzte Chöre und Gesangsstücke aufgeführt. Die Direction dieses musikalischen Privatvereins hatte sich überdies zum Gesetze gemacht, alle neueren Compositionen von Bedeutung vorzuführen, damit das Publicum mit dem Geiste der Zeit fortschreite. Das Orchester bestand meistens aus Dilettanten. Leider fiel schon im Anfange dieses Jahrhunderts die Musikpflege so rasch und so sehr herab, dass es um das Jahr 1807 schwer war, ein gutes Orchester vollständig zusammenzubringen, und selbst bei einem vollständigen Orchester einzelne Instrumente nur ungenügend besetzt werden konnten. Der Verfall, in welchen die Musik in dem gerade für diese Kunst so empfindlichen Prag gerathen war, machte eine durchgreifende Massregel nöthig, welche auch von dem böhmischen Adel beschlossen wurde. Zu diesem Zwecke constituirte sich am 31. März 1810 eine Privatgesellschaft unter der Benennung »Verein zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen«, welcher sich zum Zwecke machte, eine Musikschule oder Conservatorium der Musik in Prag zu gründen. An der Spitze dieses Vereins standen Joseph Graf Wrtby, Franz Graf von Sternberg, Johann Graf von Nostitz, Christian Graf Clam-Gallas, Friedrich Graf von Nostitz, Johann Graf von Pachta, Franz Graf von Klebelsberg, an die sich eine Menge Kunstmäcene anschloss. Das Conservatorium wurde am 30. März 1811 eröffnet und hatte Dionys Weber zum Director. Ausser der Musik-

theorie und Compositionslehre, die der Institutsdirector vortrug, wurde Unterricht auf der Violine, Cello, Contrabass, Oboe, Flöte, Clarinette, Fagott, Waldhorn, Trompete und im Literarischen, im J. 1815 im Gesange, 1830 auf der Pedalharfe ertheilt. Das Musikconservatorium übte auf die Musikzustände in Böhmen einen wohlthätigen Einfluss, denn seine Erfolge stiegen von Jahr zu Jahr. Es wurden nicht nur tüchtige Orchester- und Solospieler (Virtuosen), sondern auch wackere Componisten aus den Schülern gebildet, die dann entweder im Vaterlande oder im Auslande treffliche Dienste leisteten. Der Umstand, dass der Director D. Weber schon vom J. 1815 mit den vorgerückten Schülern jährlich drei bis vier Conzerte veranstaltete, worin nicht nur grosse Instrumentalwerke (Ouverturen, Sinfonien) gegeben wurden, sondern auch Schüler Solostücke für verschiedene Instrumente vortrugen, dieser Umstand wirkte mächtig auf den künstlerischen Ehrgeiz und schöpferischen Geist der Zöglinge, die zuweilen schon während der Studien im Conservatorium Conzertstücke für ihre Instrumente so wie auch Ouverturen und Sinfonien componirten. Es sind namentlich: Gläser, Gottwald, Kalliwoda, Němec, Sokol u. s. w., von denen Einige bedeutende Instrumentalwerke schufen. Director Dionys Weber, der das aufblühende Musikinstitut vom J. 1811—1842 leitete, erwarb sich nicht nur um das Conservatorium selbst, sondern auch um die Musik in Böhmen grosse Verdienste. Er stand zwar als Componist so ziemlich nur auf der mittleren Höhe eines wohlgeschulten Praktikers, war aber dafür ein geborner Schulmann und hat in dieser Beziehung für die Kunst höchst segensreich gewirkt. Er hat auch ausser seinen Conservatoristen noch andere treffliche Schüler gebildet wie C. M. von Bocklet, Jos. Dessauer, Elise Barth, L. Kleinwächter, Sig. Goldschmidt u. A. Für die Verbesserung einzelner Orchesterinstrumente war er eifrig besorgt. Nach seiner Andeutung construirte Joseph Kail, Lehrer am Conservatorium, das erste Waldhorn mit Klappen und die erste ähnliche Trompete, wodurch eine wesentliche Umgestaltung im Unterricht auf diesen Instrumenten im Conservatorium bewerkstelligt wurde. Dionys Weber componirte, den gewonnenen Tonreichthum verwerthend, gelungene Sextette für chromatische Waldhörner. Er erfand ferner einen Apparat, wodurch das Umstimmen der Pauken äusserst schnell und sicher bewirkt werden konnte und der Klang an Fülle gewann. Webers Verdienst war es, dass das Conservatorium mit so schnellen Schritten seinem hohen Ziele entgegeneilte und es beinahe erreicht zu haben schien. Er wirkte wohlthätig auf den Geschmack des Publicums und seiner Schüler durch die Wahl classischer und ansprechender Tonwerke älterer und neuerer Zeit und hatte besonders für Haydn und Mozart eine unbegrenzte Vorliebe und billigte folgerichtig an Beethoven nur die erste Mozartsverwandte Periode seines Schaffens. In derselben Weise und Richtung wie D. Weber wirkten am Conservatorium vom J. 1842—1843 die substituirenden Directoren Franz Škroup und Karl Pitsch und vom J. 1843—1865 Friedrich Kittl, dessen Verdienste als Compositeur, Lehrer und Dirigent alle Achtung verdienen. Unter der humanen Leitung dieses fein gebildeten Weltmannes wurden treffliche Componisten gebildet. Es sind namentlich: J. J. Abert, Joh. Ludwig, A. Karel, K. Šebor u. A., deren Ouverturen und Sinfonien in Conservatoriumconzerten zuerst aufgeführt wurden. Kittl machte Prag mit Instrumentalwerken aller bedeutenden moderneren Tondichter wie z. B. Berlioz, Gade, Mendelssohn, Rietz, Schumann, Taubert, Adelburg, Lindpaintner, Reinecke, Liszt bekannt. Als Componist zeichnet sich Kittl durch Schwung, Feuer, Anmuth und eine ungemein elegante, man möchte sagen »noble« Factur aus. Als bedeutende Producte seines Talentes sind drei Sinfonien, drei Opern, einige Conzertouverturen, eine Messe *C*-dur, Lieder und Chöre anzuführen. Auch Kittl liess talentvolle Zöglinge des Conservatoriums in den jährlichen Conzerten als Solospieler auftreten und weckte dadurch unter den Schülern künstlerischen Ehrgeiz und Wetteifer, die segensreiche Folgen nach sich zogen. Diese praktische, erprobte und auf die jugendlichen Gemüther einwirkende Richtung verliess der im J. 1865 ernannte Director Joseph Krejčí, der sich vom schlichten Schulgehilfen bis zum Vorstand der musikalischen Hochschule emporschwang, völlig und lässt vielmehr in den Conzerten von den Schülern Instrumental- und Vocalwerke nur mit Beiziehung fremder Künstler für die Solonummern aufführen.

Trotzdem, dass die Zöglinge im Conservatorium auf den Blasinstrumenten Unterricht erhielten, machte sich doch im Laufe der Zeit ein Mangel an Musikern auf Blasinstrumenten fühlbar, und in Folge dessen gründete Weiss im J. 1835 eine Schule für Zugposaune und Feldtrompete, die aber nur einige Jahre bestand. Zu einem in dieser Hinsicht noch grösseren musikalischen Unternehmen entschloss sich vier Jahre darnach Kinderfreund, der am 1. October 1839 ein Privatconservatorium in Prag eröffnete. In dieser Musikbildungsanstalt, die anfangs 180 Schüler zählte, ertheilten ausgezeichnete Lehrer Musikunterricht in der Harmonielehre, auf der Violine, Contrabass, Violoncell, Flöte, Piano und im Gesang. Aber auch dieses Miniaturconservatorium ging nach einigen Jahren ein. Bedeutend besser erging es dem vom Militärkapellmeister J. V. Svoboda im J. 1850 gegründeten Militärmusikverein, dessen ursprünglicher Zweck in der unentgeltlichen Ausbildung talentvoller Musiker in der Militärmusikinstrumentation bestand. Diesen Zweck erweiterte aber im J. 1850 der neue Director dieses Vereins Johann Pavlis, welcher im selbigen Jahre auf Kosten des Vereins eine Musikschule für Flügelhorn, Trompete und Euphonion gründete und mit seinem Lehrer Karl Dolenský unentgeltlichen Unterricht ertheilte. Dieses treffliche Institut bildete eine Menge ausgezeichneter Bläser und Capellmeister für militärische Musikkapellen und ist bis jetzt äusserst thätig. Einen wohlthätigen Einfluss auf den Geschmack des Publicums für die Instrumentalmusik übte der im J. 1840 von A. Apt gegründete Cäcilienverein, der es sich zum Ziele gesetzt hatte, Instrumental- und Vocalwerke älterer und neuerer, einheimischer wie fremder Componisten zur Aufführung zu bringen. Dieser Verein, der hauptsächlich aus Musikdilettanten bestand, wurde vom Director A. Apt durch 25 Jahre, also bis zum Jahre 1865, wo er einging, umsichtig geleitet und machte Böhmen zuerst mit Compositionen Richard Wagners und anderer neueren Koryphäen bekannt. Die früheren Conzerte des Conservatoriums, so wie die zahlreichen jährlich sich steigernden musikalischen Akademien fremder und einheimischer Künstler so wie vaterländischer Vereine boten den einheimischen Componisten Gelegenheit, sich der Composition von Instrumentalwerken zu widmen und ihre Tondichtungen aufführen zu hören. Es konnte daher nicht fehlen, dass sich eine bedeutende Anzahl Componisten diesem Gebiete zuwendete. Es sind: Fried. Altschul, A. W. Ambros, J. Dessauer, Alex. Dreyschock, Sig. Goldschmidt, H. Gottwald, Al. Hnilička, Jac. Hössly, Joh. Kalliwoda, Fried. Kittl, L. Kleinwächter, Jos. Krejčí, Leo Lion, Jgn. Moscheles, Franz Němec, Ed. Nápravník, Jos. Nesvadba, L. Procházka, L. Saar, Fr. Smetana, Franz und Joh. N. Škroup, A. E. Titl, W. Tomášek, H. Veit, J. Vojáček, Dionys Weber, Joh. Weber, Joh. Witásek, H. Voříšek, L. Zvonař, der musik. Sonderling Ant. Heinrich u. s. w., deren Ouverturen oder Sinfonien grösstentheils in Prag aufgeführt wurden. Aber nicht nur in Prag, sondern auch in den Städten Böhmens wurden Musikanstalten und Vereine, wo entweder Unterricht auf verschiedenen Instrumenten ertheilt wurde oder Instrumental- und Vocalwerke zur Aufführung gelangten, gegründet. So entstand schon im J. 1803 in Wildenschwert ein Cäcilienverein, im J. 1838 eine Musikschule für verschiedene Instrumente in Schlan u. s. w. — Die Kammermusik. Zu gleicher Zeit, wo der Gedanke zur Gründung eines Musikconservatoriums in Prag auftauchte, fanden auch die ersten öffentlichen Kammermusikproductionen statt. Die ungenügenden Quartettaufführungen in Privatzirkeln und die daraus resultirenden schiefen Beurtheilungen von Compositionen gediegener Meister veranlassten im J. 1808 die in Prag domicilirenden Tonkünstler Friedrich und Johann Pixis zur Veranstaltung öffentlicher Quartettproductionen, deren jährlich sechs gegeben wurden. Friedr. W. Pixis, der sich später als Violinprofessor am Prager Conservatorium grosse Verdienste erwarb, brachte mit seinen Partnern vom J. 1808—1842 die classischen Kammermusikcompositionen des Dreigestirns Haydn, Mozart, Beethoven zu Gehör, war aber dabei stets bestrebt, mit dem Zeitgeiste fortzuschreiten und alle neuen bedeutenden Erscheinungen dieser Musikgattung vorzuführen. So machte er die Böhmen während des sechsunddreissigjährigen Bestandes seiner Kammermusikproductionen mit den Compositionen von Krommer, Romberg, Prinz Louis Ferdinand; später mit jenen von L. Spohr, Fesca, Ries und

Onslow, für welchen Letzteren er eine ausserordentliche Vorliebe empfand, und endlich mit Tondichtungen von Lachner, Mendelssohn-Bartholdy, Verhulst bekannt. Nicht geringe Verdienste erwarb sich Pixis dadurch, dass er in seinen Kammermusikproductionen Compositionen einheimischer Künstler vorzuführen bemüht war. Nur ihm ist es zu danken, dass H. Veit sich in diesem Musikzweig zur höchsten Stufe emporschwang; denn Pixis brachte mit der grössten Bereitwilligkeit alle Quartette und Quintette Veit's, der sich schon durch das *G*-moll-Quartett allein Sitz und Stimme in den Reihen der Meister erwarb, in den Jahren 1835—1842 unzählige Mal zur Aufführung. Ausserdem führte er die ersten Quartette von Louis Kleinwächter und Franz Škroup auf und spielte nie mit mehr Feuer und Begeisterung, als wenn es vaterländische Tonsetzer galt. In derselben Richtung und Weise setzte Moritz Mildner, ein würdiger Schüler Pixis', vom J. 1842—1846 die Quartettproductionen mit besonderer Berücksichtigung von Compositionen einheimischer Tonkünstler fort. J. Hoffmann erweiterte vom J. 1846—1847 das Programm der Quartettmusik durch Veranstaltung besonderer Kammermusikconzerte, wo auch Pianoconzerte, Sonaten, Streichinstrumentstücke mit Piano ihren Platz fanden. J. Hoffmann führte ausser Compositionen vaterländischer Künstler (Kittl's Septett, Veit, Škroup) auch Werke von Bach, Cherubini, Hummel, C. M. von Weber auf und war im J. 1847 der Erste, der in Prag Schumanns Kammercomposition (Quatuor *Es*) zu Gehör brachte. In dem stürmischen J. 1848 wurden die Quartettproductionen eingestellt, doch schon das folgende Jahr wurden sie von Fried. Smetana und Němec wieder aufgenommen, und beide Künstler setzten sie vom J. 1849—1851 im Sinne des Zeitgeistes fort, indem sie neben classischen Compositionen auch gediegene Tonschöpfungen moderner Componisten z.B. Schumann, Gade u. s. w., so wie auch ein Quartett von Alex. Dreyschock zur Aufführung brachten. Ferd. Laub setzte sie vom J. 1851—1853 fort und überliess sie dann Königslöw, der sie vom J. 1854—1855 weiter veranstaltete. Königslöw machte Prag ausser den schon bekannten Componisten auch mit den Werken von Louis Lee (Quartett), Litolff (Quartett *D*), Kappel von Savenau (Quartett *D*) und mit Werken einheimischer Tonkünstler Fried. Smetana (Trio *G*-moll) und Franz Škroup (Quartett *C*-moll) bekannt. Nach Königslöw nahm sich Ant. Bennewitz mit J. Goltermann der Quartettproduction an und setzte sie vom J. 1856—1860 fort. Beide waren bemüht ausser schon bekannten Meisterwerken auch Werke neuester Componisten, namentlich Tonschöpfungen des Volkmann, Kappel von Savenau, Ed. Tauwitz, David und des einheimischen Tonsetzers Franz Frömter (Quartett *C*-moll) vorzuführen. Nach Abgang des A. Bennewitz aus Prag führte Prof. Moritz Mildner von J. 1861—1864 die Quartettproductionen weiter und machte Prag mit Werken von Bargiel, Göbel, Selmar Bagge, Rubinstein bekannt. Im J. 1864 und 1865 hörten die Quartettproductionen gänzlich auf, bis sie der neuerwählte Violinprofessor am Conservatorium Ant. Bennewitz im J. 1866 wieder ins Leben rief und bis zum J. 1869 fortführte, wo sie die Pianistin Marie Proksch mit obligatem Piano aufnahm. Wie zu ersehen, wechselten bei den Quartettproductionen zu oft Personen und mit ihnen die Qualität der Leistungen und so erlitten sie bei der Erreichung ihres eigentlichen Zweckes mannigfaltige Störungen. Die Theilnahme an den Quartetten war eine enthusiastische, als sie Pixis leitete; eine eminente, als noch Laub und Königslöw am Pulte der ersten Geige sassen; keine geringe in den ersten Jahren des Ant. Bennewitz, aber nach und nach sank sie stufenweise bis zum Nullpunkte bedeutender Apathie hinab. Ausser den jährlichen Quartettproductionen wurden dann und wann in den Conzerten Kammermusikcompositionen aufgeführt und zuweilen besuchten Prag berühmte Quartettgesellschaften wie z. B. die Brüder Müller (im J. 1839 und 1853), das Florentinerquartett (1868 und 1869), welche diesen Prüfstein des musikalischen Geschmackes, diese bildsamste und des mannigfaltigen Ausdrucks fähige musikalische Frage meisterhaft cultivirten. Von einheimischen Tonkünstlern zeichnen sich besonders als Quartettcomponisten aus: Dr. A. W. Ambros, A. Dreyschock, J. Frömter, Al. Hnilička, W. Horák, Fried. Kittl, L. Kleinwächter, Kanka, Z. Skuherský, Fried. Smetana, K. Šebor, Fried. Šimák, Fr. Škroup, W. Tomášek, H. Veit, D. Weber, J. N. Witásek, H. Wořišek, Leop.

Zvonař, deren Werke grösstentheils in Prag aufgeführt wurden. — Die Opernmusik. Da die italienische Oper unter dem Impresario Guardasoni immer mehr und mehr herabsank, haben sie die böhmischen Stände im April 1807 gänzlich aufgehoben und die Direction der deutschen Oper und des Schauspiels dem Karl Liebich anvertraut. Aber auch diese deutschen Opernaufführungen waren unter der Leitung des Kapellmeisters Wenzel Müller ungenügend und erst, als Karl M. von Weber nach Prag als Kapellmeister berufen wurde, hob sich (1813—1816) die Oper zu einer bedeutenden Höhe, auf der sie sich unter der Direction der Johanna Liebich (1817—1821), des Franz von Holbein (1821—1824), Polavský, Kainz und Štěpánek (1824—1834), Joh. A. Stöger (1834—1844), Hoffmann (1844—1852), Joh. A. Stöger (1852—1858), Franz Thomé (1858—1864), Rudolph Wirsing (1864—1870) bald erhielt, bald hinaufschwang oder wieder herabsank. Den Gipfelpunkt erreichte die deutsche Oper unter dem Kapellmeister Franz Škroup, der sie vom J. 1837—1857 unter den Directoren Stöger, Hoffmann und Thomé mustergiltig leitete und zuerst Rich. Wagner's Opern: »Tannhäuser«, »Lohengrin«, »Fliegender Holländer« zur Aufführung brachte. Aus Mangel an einer böhmischen Nationalbühne widmeten die einheimischen Componisten ihre Kräfte ganz natürlich der deutschen Oper, namentlich J. Dessauer, Fr. Gläser, Heller, Kalliwoda, Fr. Kittl, Rittersberg, Franz und Joh. Škroup, W. Tomášek, Emil Titl, J. N. Witásek, Jos. Wolfram, W. Würfel, in der neuesten Zeit J. J. Abert und Theodor Bradský. Andere schrieben polnische Opern, wie z. B. Jacob Hössly; Andere russische, wie Eduard Nápravník (»*Nižegorodci*«) und Jgn. Vojáček (»Die Gefangene«); Andere magyarische, wie z. B. Růžička (»*Béla futása*«). Erst im J. 1825 gelang es den Bemühungen einiger vaterländischer Musikfreunde (Fr. Škroup, Th. Krov, Hoffmann), jährlich einige Opernaufführungen in böhmischer Sprache auf dem ständischen Theater zu Prag mit Hilfe einiger Dilettanten und Mitglieder der deutschen Oper zu veranstalten. Es waren Opern fremder Meister, Méhul, Rossini u. s. w.; doch der gute Erfolg und der zahlreiche Zuspruch von Seiten des Publicums veranlasste im J. 1826 den jungen Componisten Franz Škroup, der sich später als Kapellmeister unvergängliche Verdienste um die Opernmusik erwarb, zum Componiren einer böhmischen Nationaloperette »*Drátenik*« (»Der Drahtbinder«), wozu ihm der böhmische Dichter Joseph Chmelenský den Text schrieb. Diese komische Operette, deren Stoff aus dem Nationalleben entnommen ist, wurde den 2. Febr. 1826 zuerst aufgeführt und gefiel allgemein; aber sie ist selbst bei dem Umstande, dass einige Nummern derselben vom Nationalgeist durchweht sind, äusserst schwach. Die Instrumentation ist arm, die Factur noch anfängerhaft: trotzdem wurde sie aber unzählige Male zur Darstellung gebracht, nicht so um der Musik willen, sondern weil der treffliche Nationalsänger Joh. L. Lukes, der in der That als Prototyp aller Drahtbinder gelten kann, die Rolle unübertrefflich sang und spielte. Der günstige Erfolg dieses Werkes war für Škroup ein mächtiger Hebel zur Composition einer zweiten Nationaloper: »*Oldřich a Božena*« (»Udalrich und Božena«), Text von J. Chmelenský, die im J. 1828 zum ersten Male zur Aufführung gelangte und gefiel. Einige Jahre darnach folgte Škroup's dritte Nationaloper »*Libušin sňatek*« (»Libuša's Hochzeit«), Text von Chmelenský, die im J. 1835 über die Bretter ging. Von der Zeit an lag die böhmische Oper brach, bis sie sich wieder unter der Direction Joh. A. Stöger's im J. 1842—1843 einer eifrigeren Pflege erfreute. Man gab Opern von Boieldieu, Méhul, Cherubini, Isouard, Auber, Herold, Donizetti, Rossini, Kreutzer, Weber, Spohr, Winter, Mozart, also der französischen, italienischen und deutschen Schule. Nach langen Jahren erschien endlich im J. 1847 eine neue böhmische Oper »*Žižkův dub*« (»Žižka's Eiche«) von Georg Macourek, die aber durch und durch im italienischen Style geschrieben war und bald vom Repertoir schwand. Bis zum J. 1862 hatte die böhmische Nation kein eigentliches Theatergebäude und musste sich mit einer Sonntagsvorstellung im deutschen Theater begnügen. Erst im J. 1862 liess der Landesausschuss ein böhmisches Interimstheater erbauen und am 18. Novbr. 1862 eröffnen. Von dieser Zeit an datirt sich die Wiedergeburt der böhmischen Oper. Unter der Leitung des zwar unternehmenden aber theaterunkundigen ersten Directors Liegert und des energischen und

umsichtsvollen Kapellmeisters J. N. Mayr, der sich um die Erweckung der böhmischen Oper bedeutende Verdienste erwarb, schwangen sich die böhmischen Opernaufführungen zu einer solchen Höhe, dass sie selbst die deutsche Oper verdunkelten: aber trotzdem geschah für die böhmische Originaloper durchaus Nichts, ausser dass die Oper »*Vladimír*« von Fr. Z. Skuherský, die ursprünglich auf den deutschen Text »Apostat« componirt war, in böhmischer Bearbeitung im J. 1863 zur Aufführung gelangte. Erst der nächstfolgende Director Franz Thomé hatte die Bedeutung der böhmischen Nationaloper richtig aufgefasst und beeilte sich, die eingesendeten böhmischen Nationalopern aufzuführen. Unter seiner Leitung gelangte im J. 1865 die dreiactige romantische Oper: »*Templáři na Moravě*« (»Die Templer in Mähren«), Text von K. Sabina, Musik von Karl Šebor, ein im Meyerbeer'schen Style geschriebenes effectvolles Werk, dessen Glanzpunkt der zweite Act (Klosterscene) bildet, zur Darstellung und wurde mit enthusiastischem Beifall aufgenommen. Bald darnach (1865) ging die böhmische Nationaloper: »*Braniboři v Čechách*« (»Die Brandenburger in Böhmen«), Text von K. Sabina, Musik von Friedr. Smetana, eine schon mitunter vom Nationalgeist durchdrungene künstlerisch abgerundete Tonschöpfung, über die Bühne, die sich eines glänzenden Erfolges erfreute. Ein Jahr darnach (1866) folgte Smetana's zweiactige (jetzt dreiactige) komische Nationaloper »*Prodaná nevěsta*« (»Die verkaufte Braut«), Text von K. Sabina, dessen Stoff aus dem Nationalleben entnommen ist. Sie zeichnet sich durch treffliche Charakteristik der Hauptpersonen, edle im Nationalgeist gedachte Melodien und echt nationale Rhythmen, so wie durch eine pikante Harmonie und Instrumentation aus. Alle diese Vorzüge stempeln sie zu einem speciell böhmischen Meisterwerk, das stets vom Publicum mit Begeisterung aufgenommen wird. Nach dem Kriege 1867 legte F. Thomé die Direction des Böhmischen Theaters nieder und sie ging über in die Hände eines Consortiums einiger patriotischen Bürger von Prag, die keine Mühe und Kosten scheuen, um die böhmische Bühne auf die höchste Stufe zu bringen. Fern von jeder Speculationssucht hat das Consortium nur die Kunst im Auge und sucht sie nach Kräften zu fördern. Unter der Direction dieses Consortiums, welche die Leitung der Oper dem künstlerisch gebildeten Kapellmeister Frdr. Smetana übertrug, gelangten bald nach einander einige neue böhmische Nationalopern zur Darstellung. Es sind: »*Švedové v Praze*« (»Die Schweden in Prag«) von Joh. N. Škroup, die im J. 1867 nur einen mittelmässigen Erfolg erzielte; dann die romantische Oper »*Drahomíra*« von Karl Šebor (1867); die komische allerliebste Operette »*Vstudni*« (»Im Brunnen«), Text von Sabina, Musik von Wilh. Blodek, die sich stets in der Gunst des Publicums erhält; die romantische Oper »*Lejla*« von Karl Bendl, die im J. 1868 mit grossem Beifall aufgeführt wurde; die tragische Oper »*Dalibor*« von Frdr. Smetana und endlich die historisch-romantische Oper »*Husitská nevěsta*« (»Die Hussitenbraut«) von Karl Šebor, welche letzteren im J. 1868 zur Darstellung gelangten. Ausser diesen genannten Opern sind noch folgende in Vorbereitung: »*Blanka*«, Oper von K. Šebor; »*Břetislav*«, Oper von K. Bendl; »*Marie Potocká*«, Oper von Měchura; »*Nicolaus*«, kom. Operette von J. Rozkošný; »*Svatojánské proudy*« (»St. Johannisströme«), romant. Oper von J. Rozkošný; »*Kouzelník Zitek*« (»Zauberer Zitek«), kom. Oper von W. Blodek; »*Krvavá pomsta*« (»Die Blutrache«), kom. Operette von F. Kaván; »*Břetislav a Jitka*«, Op. von Dr. Ambros, so wie eine kom. Oper von F. Smetana, eine histor. von L. Procházka, die hoffentlich im J. 1870 zur Aufführung kommen. Einige schon vollendete Opern, wie die romant. »*Záboj*« von L. Zvonař, »*Žižkův dub*« (»Žižka's Eiche«) und »*Dalibor*« von T. Kott dürften schwerlich je aufgeführt werden. Wie zu ersehen, beginnt sich die böhmische Nationaloper rasch zu entwickeln und dürfte bei eifriger Pflege von Seite der Componisten bald einen eigenen, von der deutschen, italienischen und französischen Opernschule wesentlich verschiedenen Styl erlangen und das um so mehr, da die Direction sich bestrebt, alle bedeutenden russischen und polnischen Nationalopern zur Aufführung zu bringen, und so den Componisten Gelegenheit bietet, die charakteristischen Merkmale und Rhythmen verwandter Slavenstämme zu studiren. Von russischen Opern wurden die Nationaloper »*Život za cara*« (»Das Leben für den Czar«) und »*Ruslan a Ludmila*« vom genialen Glinka; von den polnischen die Nationaloper »*Halka*« von St. Moniuszka und die Operetten: »*Šotek*« und

»Dr. Pandolfo« von St. Duniecki zur Darstellung gebracht. Aber auch alle hervorragenden Opern der deutschen, italienischen und französischen Opernschule bilden das Repertoir der böhmischen Bühne, die jetzt ausgezeichnete Opernkräfte zur Verfügung hat. — Die Kirchenmusik. Es ist natürlich, dass die religiöse Musik in jenem Zeitalter, wo in Prag allein in mehr als hundert Kichen feierlicher Gottesdienst gehalten wurde, herrlicher blühte, als in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, wo die Zahl der Tempel auf 19 eingeschränkt wurde, ja sie hat in ihrem stufenweisen Verfall mit der profanen Musik gleichen Schritt gehalten. Doch arbeiteten einzelne würdige Künstler im J. 1800—1810 mit bescheidenem Eifer und rastlos daran, die Sinkende zu unterstützen. Es war namentlich der Domkapellmeister Joh. Koželuh, dem eine tiefe Kenntniss des einfachen und doppelten Contrapunktes und eine seltene Stärke in der figurirten und canonischen Schreibart ein entschiedenes Uebergewicht über die Tonkünstler, die mit ihm auf einem Gebiete arbeiteten, verlieh. Koželuh's Messe, die er für die Kaiserin von Oesterreich schrieb, ist fast durchgehend im doppelten Contrapunkte und mitunter canonisch gearbeitet, dabei aber von grosser und tiefer Wirkung. Vincenz Mašek, Chorregent in der St. Niklaskirche, zeichnete sich in seinen Kirchencompositionen durch Treue aus, womit er dem Text zu folgen strebte. In seinen Compositionen herrscht ein nicht gewöhnlicher Geist und gründliche Kenntniss der musikalischen Technik. W. Praupner, Chorregent an der Domkirche und bei den Kreuzherrn, exilirte Alles aus seinen Chören, was nicht das echte Gepräge der religiösen Tonkunst trug. Praupner gab auch ältere Meisterwerke, indem er sie mittelst Beifügung der damals üblichen Instrumente in einem neuen und gefälligen Gewande aufführte. Tüchtige Componisten dieses Zeitabschnittes waren auch J. N. Witásek (zwei Festmessen, ein Requiem), M. Sojka in Vilímov, Ryba in Rožmitál und Pařízek, später L. Kleinwächter, Fr. Kolešovský, Partsch, W. Tomášek. Ausser diesen angeführten drei Hauptkirchen wurde in den übrigen ein gewaltiges Unwesen mit der Musik getrieben; man hörte in den Kirchen Arien, Chöre, Duette und Opern statt Offertorien, namentlich aus Gluck's *»Paride ed Elena«*. Was das Orgelspiel betrifft, sank es nach und nach herab, und aus der Anzahl der Prager Organisten ragte nur Joh. Kuchař durch sein reines und vollendetes Orgelspiel hervor. Der stufenweise Verfall der *Musica sacra* brachte im J. 1826 einige Kunstfreunde auf den Entschluss, einen Verein zur Hebung der Kirchenmusik in Böhmen zu gründen, der auch im selben Jahre zu Stande kam. Dieser Verein hatte sich ursprünglich zum Zwecke gemacht, Preise für die gelungensten Kirchencompositionen auszusetzen, gute Tonschöpfungen durch den Druck zu verbreiten, geistliche Conzerte zu geben und den Prager Chorregenten Geldunterstützungen zu verleihen, um sie in den Stand zu setzen, bei grösseren Feierlichkeiten gute Musik zur Aufführung bringen zu können. Als aber der Verein auf diesem Wege den gewünschten Erfolg nicht erreichte, gründete er im J. 1830 die Organistenschule, worin die Schüler einen gründlichen theoretisch-praktischen Unterricht in der Harmonielehre (erster Jahrgang), dann in Modulation, Imitation, im Orgelpunkt, in der Fuge, im einfachen und doppelten Contrapunkte u. s. w. (zweiter Jahrgang) erhalten. Der Ehrendirector der Orgelschule war Joh. Witásek (1830—1839), der wirkliche Director und Lehrer vom J. 1830—1839 Robert Führer. Nach ihm folgte Karl Pitsch (1840—1857), Leopold Zvonař (1857—1858), Joseph Krejčí (1858—1865), Franz Z. Skuherský (seit 1865). Als Harmonielehrer fungirte der gründliche Pädagog Franz Blažek seit dem J. 1838, so wie die Adjuncten Ad. Průcha und Otamar Smolík. Der Einfluss, den die neu errichtete Organistenschule auf die Förderung und Veredelung der Kirchenmusik in Böhmen übte, ist ungemein gross; denn bis zum J. 1869 wurden gegen 1000 tüchtige, ja ausgezeichnete Orgelspieler in genannter Anstalt ausgebildet, deren grosser Theil im Lande vortheilhaft für die Emporhebung der *Musica sacra* wirkt. Doch trotz der wohlthätigen Einwirkung der Organistenschule, die ihren Höhepunkt unter Karl Pitsch erreichte, konnte sich die Kirchenmusik im gewünschten Maasse nicht emporheben, und die Hauptursache davon ist der geringe Gehalt der Organisten und Chorregenten, die, dadurch vielfach auf Privatstunden angewiesen, der Kirchenmusik nicht die geziemende Sorgfalt widmen können, so wie auch der

beklagenswerthe Umstand, dass sich Musikdilettanten, die in früherer Zeit mit Vorliebe bei Aufführungen von Instrumentalmessen mitwirkten, nun grösstentheils davon zurückziehen. In neuester Zeit (1861) scheint durch die Gründung zahlreicher Liedertafeln in den Ländern der böhmischen Krone die Kirchenmusik vielfach gewonnen zu haben, denn die Sängervereine wirken theilweise auf den Kirchenchören mit und tragen viel zur gediegenen Aufführung von Vocal- und Instrumentalmessen bei. Leider aber muss man bemerken, dass die Hautbois und Fagotte immer mehr von den Clarinetten und letztere in neuester Zeit von den Blasinstrumenten zum Nachtheile des Gesanges im Lande verdrängt werden. Was die Kirchenmusik in Prag betrifft, erfreut sie sich mit kleiner Ausnahme einer sorgfältigen Pflege trotz des geringen Gehaltes der Organisten (126—168 fl. östr. W.) und Chorregenten (315—420 fl. östr. W.), die grösstentheils ehemalige Schüler der Organistenschule und tüchtige Künstler sind. Einen nicht geringen Einfluss auf die Veredelung der Kirchenmusik übten unter den böhmischen Componisten besonders die talentvollen Robert Führer und Wenzel Horák, deren Compositionen die grösste Popularität erlangt haben. Führer's Compositionen erster Periode (1830—1840) zeichnen sich durch edle kirchliche Melodien, echten Kirchenstyl, richtige Declamation und hauptsächlich durch leichte Ausführbarkeit aus, ein Umstand, der viel zur Verdrängung der Machwerke aus den Landeskirchen beiträgt. Dasselbe gilt von Horák's Messen, die sich durch ihren einfachen, aber edlen Gesang, treffliche Harmonisation, praktische Instrumentirung, abgerundete Form und Tiefe des Gefühls eine allgemeine Beliebtheit nicht nur in den Ländern der böhmischen Krone, sondern auch in Ungarn, Oesterreich, Tyrol und namentlich in Bayern erwarben. Horák's Kirchencompositionen bilden mit jenen des Rob. Führer das stabile Repertoir der Prager und Land-Organisten. In den Prager Hauptkirchen werden namentlich Messen von F. Brixi, F. Tůma, Černohorský, Koželuh, Witásek, Tomášek, Führer, Horák, Eybler, Aiblinger, Hahn, Schnabel, Drobisch, Haydn, Mozart, so wie Messen der einheimischen Chorregenten aufgeführt. Obgleich in Prag und grösstentheils auch auf dem Lande tüchtige Organisten wirken, hat sich trotzdem das Orgelspiel auf die gewünschte Höhe nicht hinaufschwingen können, da den Orgeln mit sehr geringen Ausnahmen der vollständige Pedal fehlt. Auf dem Gebiete der Kirchenmusik arbeitete seit dem J. 1830 eine grosse Menge einheimischer Componisten, die mitunter ausgezeichnete Werke (Messen, Gradualien, Offertorien, Requiem u. s. w.) schufen. Es sind: A. W. Ambros, J. Benoni, L. Bella, Beránek, J. Chmelenský, M. Chotas, E. Čapek, J. Čapek, J. Drahorad, Fr. Drechsler, J. Fischer, Ant. und J. Förster, W. Friml, R. Führer, F. Hilmar, A. Hnilička, J. Holub, W. Horák, Fr. Kittl, M. Kníže, Sig. u. Joh. Kolešovský, J. Krejčí, P. Křížkovský, Albin Mašek, J. N. Mayr, E. Měchura, Ed. Nápravník, M. Nováček, J. Proksch, K. Pitsch, W. Proška, Ad. Průcha, Pius Richter, Fr. Skuherský, S. Sechter, Franz u. Joh. N. Škroup, J. Soukup, J. Ulm, Vinc. Vínař, Heinr. Veit, Peter Veselský, Leop. Zvonař, Fr. Žaskovský u. s. w. In der Orgelliteratur zeichneten sich namentlich durch gediegene Compositionen R. Führer, J. Förster, Al. Hnilička, J. Krejčí, K. Pitsch, Fr. Skuherský, Simon Sechter und Leop. Zvonař aus. Unvergängliche Verdienste um die Orgelliteratur erwarb sich unter Allen Karl Pitsch durch die Herausgabe seiner instructiven Orgelcompositionen, so wie des »Museum für Orgelspieler«, welches die Werke böhmischer Contrapunktisten: Brixi, Černohorský, Kuchař, Seger, Zach u. s. w. enthält. Was den Kirchengesang anbelangt, so sind die Böhmen ungeheuer reich an geistlichen Liedern und Chorälen. Dreissig von einander wesentlich verschiedene Canzionale und sechs Canzionälchen erschienen vom J. 1500—1830. Das älteste gedruckte Canzionale ist vom J. 1505 und rührt von den böhmischen Brüdern her. In neuerer Zeit erschienen in Pesth im J. 1850 »*Nápěvy církve evangelické*« (»Melodien der evangelischen Kirche«), dann »*Nápěvy ku katolickému kancionálu*« (»Melodien zum katholischen Canzionale«) von Bečák mit Begleitung von Blahoslav. Das Königgrätzer Consistorium gab für ihre Diöcese: »*Knihu chorální ku kancionalu*« (»Choralbuch zum Canzionale«), dessen Lieder von K. Pitsch, Schütz, Kolešovský und Leop. Zvonař harmonisirt wurden, heraus. Vom Leitmeritzer Consistorium erschien ein Canzionale, um dessen musikalischen Theil sich H. Veit grosse Verdienste erwarb. Doch alle diese neuen Canzionale konn-

ten den allgemeinen Bedürfnissen nicht entsprechen und so entschloss sich die St. Nepomucenische Hereditát in Prag zur Herausgabe eines grossen Canzionale, das in den Jahren 1863 und 1864 unter dem Titel: »*Hlas varhan*« erschien. Die darin sich befindlichen geistlichen Lieder und Choräle sind von dem tüchtigen Organisten Joseph Müller angemessen harmonisirt und trugen viel dazu bei, dass der Verunglimpfung und Verdrehung der Originalchoräle theilweise ein Ziel gesetzt wurde. — Die Klaviermusik. Mit der allmäligen Verbesserung des Silbermann'schen Fortepiano vervollkommnete und verbreitete sich das Klavierspiel in der ganzen civilisirten Welt und erreichte in diesem Jahrhundert den Gipfelpunkt. In Böhmen erfreute sich das Instrument schon im vorigen Jahrhundert einer nicht geringen Pflege und Beliebtheit, die schon im Anfange dieses Jahrhunderts ziemlich gross und in den letzten Jahren fast allgemein wurde. Prag hatte auch Gelegenheit, die grössten Künstler auf diesem Instrumente von Beethoven, der daselbst im J. 1798 conzertirte, angefangen bis zu Ant. Rubinstein zu hören. Von einheimischen Künstlern glänzten im Anfang dieses Jahrhunderts als bedeutende Pianisten: Joh. Dussek, Dionys Weber, J. N. Witásek, W. Tomášek, Dr. Kanka u. s. w. Witásek hatte, was Eleganz, Geschmack und Gefühlswärme betrifft, ausser dem ebenbürtigen W. Tomášek keinen Nebenbuhler; dagegen zeichnete sich W. Tomášek nicht nur durch sein grossartiges Spiel aus, sondern auch durch seine vortreffliche Lehrmethode, die er sich durch langjährige Erfahrung und Umgang mit berühmten Theoretikern und Pianovirtuosen, namentlich mit Joh. L. Dussek, von dem er über den Anschlag viel profitirte, erwarb. Wer einen gründlichen, alle Zweige der Musiktheorie umfassenden Unterricht geniessen wollte, fand in den Vorträgen Tomášek's Aufschluss über alle Lehrsätze und Probleme der Harmonie und Compositionslehre. Kein Wunder also, dass er von talentvollen und wissbegierigen Zöglingen haufenweise umringt wurde. Tomášek's Einfluss auf die Vervollkommnung der Klaviermusik in Böhmen kann nicht genug gewürdigt werden und seine Schüler Alex. Dreyschock, Ed. Hanslík, H. Hampl, W. Kuhé, J. Schulhoff, H. Voříšek, W. Würfel und viele Andere sind die sprechendsten Beweise seiner ausgezeichneten Lehrmethode. Als Componist steht Tomášek auf einer bedeutenden Höhe. Seine Klaviercompositionen zeichnen sich in ihrer Totalität durch schwungvolle, edle und reichströmende Erfindung aus, die mit werthvollster musikalischer Arbeit gepaart ist. Sie sind phantasievoll und gediegen zu gleicher Zeit. Tomášek ist aber auch als Erfinder zweier musikalischen Formen: der Ecloge und Dithyrambe, worin er Meisterstücke schuf, rühmlichst bekannt. Ausser Tomášek erwarb sich der tüchtige musikalische Pädagog Joseph Proksch um die Verbreitung und Veredelung der Klaviermusik grosse Verdienste. Proksch gründete im J. 1831 in Prag die erste öffentliche Musikbildungsanstalt, worin er das praktische Logier'sche System beim Unterricht des Piano in Anwendung brachte. In diesem ausgezeichneten seit dem J. 1868 von seinem Sohne Theodor Proksch geleiteten Musikbildungsinstitute, worin schon den sechsjährigen Kindern nach dem Principe eines gemeinsamen und progressiven Unterrichtes die ersten Gründe musikalischer Bildung beigebracht werden, wurden vom J. 1831 bis 1870 gegen 1000 tüchtige Pianisten und Pianistinnen gebildet, von denen einige sich einen europäischen Ruf erwarben. Zu den ausgezeichnetsten Schülern des Jos. Proksch gehören unstreitig: Wilhelmine Claus-Szarvady, Auguste Auspitz-Kolar, Marie Proksch, Fr. Bendel. Fr. Kaván, W. Kuhé, Pius Richter, Fr. Smetana, Ch. Wehle und Andere. Im J. 1835 war das Pianospiel in Prag ziemlich allgemein. Darüber äussert sich der damalige Musikkritiker Prof. A. Müller wie folgt: »Nicht leicht dürfte eine Stadt von 100,000 Einwohnern mehr tüchtige Klavierspieler aufzuweisen haben, als Prag. Unter den wohlhabenden Classen dürfte sich kein Haus finden, wo nicht in jedem Stockwerk auf einem Instrumente Pianounterricht ertheilt wird und die Zahl Derjenigen, die das Klavier gründlich verstehen und virtuos üben, hat so zugenommen, dass ein Klavierconzert den Reiz der Seltenheit immer mehr und mehr zu verlieren scheint.« Nach dem Muster der Proksch'ischen Musikbildungsanstalt entstand in Prag allmälig eine Menge ähnlicher öffentlichen Pianolehrinstitute, die grösstentheils die Logier'sche Lehrmethode beibehielten und zur Verbreitung des Klavierspiels viel beitrugen. Die 24 Pianolehranstalten, wovon

4 im Laufe der Zeit eingingen, sind folgende: Das Musikinstitut des K. Hodytz (gegr. 1843, ging 1869 ein), J. Jiránek (gegr. 1846), Fr. Hauser, Fr. Frömter (1851), Cael. Müller (1852), Peter Maydl (1853), Fr. Šimák (1854), Johanna Hermannsfeld (1855), Fr. Kerbl (1855, ging 1863 ein), Jg. Jelínek (1855), Fr. Kirchner (1855), Jul. Höger (1858), Ant. Wiedemann (1858, ging 1869 ein), W. Starý (1860), Joh. Vahous (ehemals Miko, 1860), J. Čaboun (1862), Joh. Vítek (1862), W. Libenský (1864), W. Čaboun (1864, ging 1869 ein), Anna Hora (1864), D. Rubín (1864), Anna Faber (1866), B. Stern-Fingerland (1868), J. Altschul (1869). Ausser diesen Pianolehrinstituten wird auch in Prag in allen Mädchen- und Knaben-Erziehungsanstalten Klavierunterricht ertheilt. In den letzten zehn Jahren ist das Pianospiel in Prag so zu sagen zur Manie geworden. Vom höchsten Adel angefangen bis zu dem Hausmeistertöchterlein: Alles lernt, übt und klimpert das Piano. Dass dem so ist, beweist der Umstand, dass derzeit über 200 Musiklehrer und 100 Musiklehrerinnen sich ausschliesslich mit dem Klavierunterricht beschäftigen, ungerechnet die Organisten und Chorregenten Prags, die auch im Pianospiel unterweisen. Der gesuchteste Lehrer in Prag war ehemals Alex. Dreyschock, der die ausgezeichnete Tomášek'sche Lehrmethode fortpflanzte. Alex. Dreyschock, neben Liszt der grösste Klavierheros seiner Zeit, dessen technische Fertigkeit im Hervorbringen von Sexten-Terzen und Octavengängen beim rapidesten Tempo Jeden in Erstaunen setzen musste, bildete einige treffliche Pianisten, namentlich den B. Rie, Lapeczynski, L. Saar, L. Lion, Wilhelmine Čermák, Mila Zadrobilek, Bož. Svoboda u. s. w., die sich auch im Auslande einen guten Ruf erwarben. Neben A. Dreyschock verdienen als treffliche Klavierlehrer angeführt zu werden: Theimer, Kisch, Fr. Blažek, Fr. Šimák, J. Löw und namentlich Fr. Smetana, der selbst als Klaviervirtuos rühmlichst bekannt ist. Bei den ausgesprochenen Musikanlagen der Böhmen und bei den günstigen Umständen, unter denen es auch jedem unbemittelten Schüler möglich ist, in Prag Klavierunterricht zu geniessen, konnte es nicht fehlen, dass sich das Klavierspiel bald zur höchsten Stufe emporschwang. Unter der unzähligen Menge von Pianisten und Pianistinnen, die sich durch ihr ausgezeichnetes Spiel selbst im Auslande einen grossen Ruf gründeten, sind zu nennen Fr. Bendel, M. von Bocklet, Alex. Dreyschock, Joh. Dussek, Sig. Goldschmidt, W. Graf, Javorník, W. Kuhé, Lábor, Ed. Nápravník, Jgn. Moscheles, B. Rie, L. Saar, J. Schulhoff, H. Seeling, Fr. Smetana, Jg. Tedesco, Charles Wehle, H. Voříšek, W. Würfel, dann die Pianistinnen W. Claus-Szarvady, A. Kolár-Auspitz, W. Čermák, S. Dietrich, M. Proksch, Mila Zadrobilek. Mit der Virtuosität einheimischer Künstler paarte sich zugleich auch ihr Compositionstalent, dem die Klavierliteratur so manches herrliche Werk zu verdanken hat. Ausser den angeführten Pianovirtuosen, die sich insgesammt mit der Composition von Klavierstücken beschäftigten und so manche gediegene Tonschöpfung vollendeten, arbeiteten auf dem Gebiete der Pianoliteratur: Fritz Altschul, A. W. Ambros, W. Blodek, Fr. Božek, Fr. Černý, J. Förster, H. Hampl, J. Hlaváč, Fr. Kirchner, Fr. Kaván, J. Krejčí, Jg. Jelínek, J. Jiránek, Jos. Löw, Fr. Michl, Fr. Neumann, Otakar Nickerl, Heinr. Pech, F. Pivoda, Ad. Preiszler, Dr. L. Procházka, Th. Proksch, Rozkošný, Fr. Rummel, Fr. Šimák, Heinr. Veit, Jg. Vojáček, Leop. Zvonař u. s. w. Aber nicht nur in Prag, sondern auch in allen grösseren Städten Böhmens und Mährens sind ähnliche Pianolehrinstitute wie jenes des J. Proksch thätig, und wo derlei nicht existiren, dort wird der Klavierunterricht von dortigen Organisten, Chorregenten, Chormeistern u. s. w. ertheilt. In Dörfern ist es Sache der Lehrer, die Kinder im Gesang und auf verschiedenen Instrumenten zu unterrichten. — **Die Tanzmusik.** Was die Tanzmusik betrifft, so wurde es im Anfange dieses Jahrhunderts (1807) zum stummen Gesetze, die Tanzcompositionen in einer Art von Ausstellung jener öffentlichen Kritik preiszugeben, wo das *vox populi* als *vox Dei* entschied. Mit dem Tanzcomponiren beschäftigten sich namentlich: Dionys Weber, der gelungene deutsche Tänze und Menuette schrieb; Volánek, der recht anmuthige Ländler componirte; Gyrowetz, dessen 24 Allemanden kindische Freude ausdrücken; Joh. Stika, Chorregent in der Domkirche, welcher vom J. 1816—1830 die tanzende Jugend mit seinen zahlreichen Walzern, Ländlern, Galopps, Polonaisen beglückte und so zu sagen Tanz-

componist der Prager Notabilität war; Ernst Schödel, dessen einschmeichelnde Menuette und Ländler sehr gefielen; Ant. Vojtíšek, dem man recht gefällige Menuette und Ländler zu verdanken hat; Heinr. Schödel, der ansprechende Walzer componirte; Wranitzký, dessen deutsche Tänze überall beliebt waren; J. N. Witásek, den seine sanft einschmeichelnden Weisen zum beliebtesten Tanzcomponisten machten, so wie Jos. A. Krch, dessen *Aglaja*-Walzer als ein charakteristisches Mittelglied zwischen dem alten kindisch-schlichten und dem neueren reichen und glänzenden Wiener Walzer zu betrachten ist. In diesem Walzer ist etwas Straussisches. Die Tanzmusik erhielt sich im J. 1813 auf ihrer Höhe; in Prag wurden damals jährlich 300—400 Bälle gegeben und fast auf allen ertönten auch neue Tanzcompositionen. Im J. 1821 hat die Tanzmusik nicht an der Zahl, wohl aber am inneren Gehalt abgenommen, denn seitdem viele der angeführten Componisten sich von der Tanzmusik abgewendet haben, fiel sie meist in die Hände der Dilettanten und verlor an Gehalt. Doch auch da zeichnete sich Anton Bayer durch glückliche Wahl und gewandte Durchführung der Melodien vortheilhaft aus. Die böhmische Tanzmusik, die in früheren Zeiten selbstständig, berühmt und fast unübertroffen war, hat sich im J. 1837 der Wiener ziemlich untergeordnet. Es lag eben so sehr an den Compositionen, als an der Ausführung. Die Art zu walzen hatte damals einen anderen Charakter angenommen, denn während sie früher in einer mässig lebhaften Bewegung bestand, hat sie um das J. 1837 ihr Tempo ungemein beflügelt. Strauss hatte seine Zeit erkannt und huldigte ihr mit den sinnebetäubenden Rhythmen seiner Töne; doch die böhmische Tanzmusik konnte sich mit dem neuen romantischen Elemente nicht befreunden und bewegte sich in den Formen jener Zeit der Classicität, wo Walzer und Ländler noch gleichbedeutend waren. Ein besonderer Reiz der Wiener Tanzmusik lag in der Instrumentation. Man war immer der Meinung, dass die Blasinstrumente am geeignetsten für die Tanzmusik wären und man fand fast in allen böhmischen Walzern, dass die Flöte, Oboe, Clarinette und nicht selten sogar das Piccolo die Principalstimmen haben. Strauss hat einen anderen Weg eingeschlagen. Bei ihm sind die Blasinstrumente blos *vox populi*, welche die begeisternden Sätze der Violinen jauchzend wiederholen und immer ist es die Violine, die in der Nationalversammlung der Instrumente die Hauptstimme führt. In den vierziger Jahren schwang sich die böhmische Tanzmusik zu einer bedeutenden Höhe empor. In Prag waren auf diesem Gebiete die Militairkapellmeister E. Titl, Procházka, Lichmann, Svoboda, Schubert, so wie auch andere Tanzcomponisten, wie Franz Michl, Fr. Kaván, Fr. Hilmar, Gettmannthal, in Karlsbad Joseph Labitzký, der böhmische Strauss genannt, äusserst thätig. Labitzký spielte dieselbe Rolle in Böhmen, wie Strauss in Oesterreich. Er behandelte seine Tanzcompositionen, namentlich Walzer, auf eine mit wenigen Ausnahmen mehr selbstständig abgegrenzte, doch kunstreiche Weise. Sein Styl war dann und wann ein getragener, dann und wann ein launiger, der aber nur zu häufig durch grossartige, rasch einfallende Tonmassen wie abgeschnitten in einen fremdartigen überzugehen pflegte. Ganz im Wiener Style waren seine Galoppe abgefasst und diese begründeten den günstigen Ruf dieses Tonkünstlers. Minder glücklich war er in den Quadrillen. Lichmann schrieb im Lanner'schen Style und seine Galoppe tragen unverkennbar das betreffende Gepräge und seine Walzer die äussere Form und den anmuthigen Anstrich Lanner's; Procházka's Tanzcompositionen haben einen fröhlichen Humor und schmeicheln durch klug und angemessen angebrachte Effectstellen dem Ohre. Als um das J. 1836 ein Bauernmädchen Namens Slezák in Elbekostelec (nicht Elbeteinitz) die Polka zu tanzen erfand und der dortige Lehrer Neruda die Melodie in Musik setzte, konnte Niemand ahnen, dass dieser Tanz in kurzer Zeit das Weltbürgerrecht erlangen werde. Franz Hilmar, jetziger Lehrer in Kopidlno, war der Erste, der neue Polkas componirte, wovon seine erste durch Vermittelung des Kapellmeisters Lichmann bei dem Musikhändler J. Hofmann in Prag unter dem Titel: *Esmeralda*-Polka, die in neuerer Zeit von F. Šimák conzertmässig arrangirt wurde, im Druck erschien. Seit dieser Zeit fand die Polka in Prag eine äusserst sorgfältige Pflege: doch unter allen Tanzcomponisten zeichneten sich Lichmann und Fr. Hilmar aus. Beide componirten ganz originelle, recht ansprechende, von den charakteristischen Eigenschaften

der Polka nicht im Mindesten abweichende Tonstücke. Wie schon erwähnt wurde, haben sich die böhmischen Tanzcomponisten grösstentheils dem Geschmacke der Wiener angeschlossen; doch einige haben auch versucht, den Tanzstücken durch Einwebung böhmischer Nationalmelodien ein eigenthümliches Gepräge zu geben, namentlich war es Franz Michl, der unter Allen der Erste war, der aus böhmischen Nationalliedern eine Quadrille unter dem Namen: »*Pražanka*« (1844) componirte. Seinem Beispiele folgten dann fast alle böhmischen Tanzcomponisten. In neuerer Zeit entstanden in Prag viele kleinere und grössere Salonorchester, Sextette u. s. w., deren Kapellmeister zugleich auch tüchtige Tanzcomponisten waren. Den grössten Ruf in dieser Hinsicht genoss in Prag Karl Komzák, der vom J. 1854—1868 als Kapellmeister eines Salonorchesters wirkte und treffliche Tanzstücke schrieb. In der neuesten Zeit (1870) sind zehn grosse Salonorchester und fünf Militairmusikkapellen in Prag thätig und cultiviren mit grossem Eifer die Tanzmusik. Als Componisten dieser Musikgattung verdienen in neuester Zeit angeführt zu werden: Gustav und Karl Binder, J. Bláha, Fr. Božek, Ad. Čermý, Fr. Danzer, Ad. Engelhart, J. Flögl, Fr. Górski, Fr. Hauser, Heichenwalder, Ferd. Heller, Hřimalý, W. Lucker, K. Máša, Fr. Michl, Otakar Nickerl, J. Pavlis, A. Preiszler, Mathilde Ringelsberg, J. Slánský, Rudolph Graf Spork, J. Stříbrný, V. Vinař, Th. Wahle u. s. w. Zu den schon bekannten Tänzen gesellte sich in neuester Zeit der im J. 1862 vom Tanzmeister Link und dem Musiker Ferd. Heller aus Nationaltänzen zusammengestellte und der Quadrille ähnliche böhmische Salontanz »*Beseda*«, der überall in den Ländern der böhmischen Krone grossen Anklang fand. Die Musik zur ersten *Beseda* ist von Ferd. Heller, dann von K. Klepš, J. Svoboda und Anderen. — Der Nationalgesang und das Kunstlied. Wie bekannt, hat fast jedes Volk seine Nationallieder, deren Qualität und Quantität nur von dem Musiksinn und der Kunstliebe des Volkes abhängt. Das böhmische Volk ist seit einigen Jahrhunderten als eine durchaus musikalische Nation bekannt und seine Nationallieder fanden in allen Ländern die wärmste Theilnahme und den grössten Anklang. Den sprechendsten Beweis lieferte dafür der berühmte Sänger Joh. Pischek, der in England durch den Vortrag böhmischer Nationallieder das Publicum bis zur Schwärmerei hinriss. Nach dem Ursprung und Alter der Nationallieder zu fragen, wäre in der That überflüssig; denn unsere Wissbegierde würde stets unbefriedigt bleiben. Ueber ihre Entstehungsweise könnten uns nur die Felder, Haine, Wiesen und stille Hütten der Länder böhmischer Krone Näheres erzählen. Die Behauptung, dass die Nationallieder von Geschlecht auf Geschlecht übergehen, lässt sich nicht begründen. Das Nationallied unterliegt ja auch der Mode. Das Lied entsteht, dauert eine Zeit lang fort und wird wieder bei Seite gelegt: ein anderes nimmt seine Stelle ein. Manches böhmische Nationallied hat sich zwar durch einige Jahrhunderte erhalten, aber das thut unserer Behauptung durchaus keinen Eintrag. Das böhmische Nationallied ist mit äusserst wenigen Ausnahmen durchweg originell und bekundet in seinen Hauptmomenten einen eigenen Charakter und originelle Rhythmen. Es lässt sich zwar nicht läugnen, dass der römische Choral in den ersten christlichen Zeiten auf das böhmische Lied einen grossen Einfluss hatte, aber dieser Choral trug nirgends, selbst seine Heimath nicht ausgenommen, herrlichere Früchte wie in Böhmen und Mähren. Wenn man die böhmischen Nationallieder mit jenen anderer Nationen vergleicht, so findet man a., dass die böhmische Cantilene nicht so streng geläutert und abgeschliffen sei, wie die italienische; b., dass der Rhythmus des böhmischen Nationalliedes nicht so pikant und sinnlich ist, wie jener des spanischen; c., dass seine Melodien nicht so jubelnd und freiheitsathmend, wie die schweizerische; und d. nicht so jodelnd wie die tyrolische ist; dagegen zeichnet sich das böhmische Nationallied durch eine fliessende, zuweilen klare, zuweilen vom Trauerflor umhüllte Cantilene, durch ungeschminkten Humor und durch mannigfaltigen, aber stets natürlichen Rhythmus aus. Man findet bei den böhmischen Nationalliedern Melodien, die sich mit jenen der Urbewohner amerikanischer Wälder die Bruderhand reichen könnten, und Cantilenen, die selbst der sangreiche Italiener adoptiren möchte. Bei den böhmischen Nationalliedern kann man zwei Hauptgepräge deutlich unterscheiden. Einige durchweht der männliche Muth,

eine gewisse Kühnheit und Entschlossenheit; andere durchhaucht dagegen eine unvergleichliche Zartheit, Launenhaftigkeit und Frohsinn. Die ersten bewegen sich in Moll-Tonarten und zeichnen sich besonders durch sehr charakteristische Rhythmen aus, während die zweiten in Dur-Tonarten sich bewegen und theilweise gewöhnliche, theilweise gewählte Rhythmen haben. Die erstgenannten Nationallieder gehören der älteren, die zuletzt genannten der neueren Zeit an. Eine besondere Erwähnung verdient aber noch der Umstand, dass der bei den Böhmen beliebte Dudelsack auf die Entwickelung so mancher Melodien einen wesentlichen Einfluss übte, wie man es bei den Liedern: »*Zahrejte mně mou Litoměřickou*«, »*Jel sedlák orat*«, »*Hrály dudy*« u. s. w. deutlich erkennen kann. Der hohe musikalische Werth böhmischer Nationallieder wurde erst in unserem Jahrhundert vollständig gewürdigt, und es fanden sich eifrige Forscher, welche von Dorf zu Dorf, von Hütte zu Hütte wanderten, um böhmische Lieder zu sammeln. Unter Allen verdient namentlich Jaromír Erben, der mit wahrem Bienenfleisse einige Tausend Lieder zusammentrug, die grösste Anerkennung. Die erste Sammlung böhmischer Nationallieder stammt von Ritter von Rittersberg, die im J. 1835 erschien und 300 Lieder mit Melodien ohne Pianobegleitung und 50 Nationaltänze enthält. Die zweite Sammlung ist von Jaromír Erben, versehen mit trefflicher Pianobegleitung von M. Martinovský; sie enthält in 5 Bändchen 500 Nationallieder und erschien im Verlage von J. Hoffmann und J. Schindler in Prag vom J. 1852—1869. Die dritte ist von Krolmus und Drahorad (1845—1847), die vierte Sammlung von Fr. Sušil, die vom J. 1855—1857 in 8 Bänden aber ohne Pianobegleitung erschien. Einzelne Nationallieder wurden von Dr. Javůrek, Drahorad, Pech u. s. w. harmonisirt und von einheimischen Malern, namentlich von Karl Svoboda, meisterhaft illustrirt. Der Einfluss, den diese böhmischen Kleinodien auf die musikalischen Zustände im Allgemeinen und auf die Componisten Böhmens insbesondere übten, war kein geringer. Wenn sie früher nur in den Hütten und Hainen ertönten, so begannen sie in köstlicher Pianobegleitung auch in den Palästen und Conzertsälen den grössten Anklang zu finden. In die Conzertsäle führte sie der Opernsänger Karl Strakatý, der sie durch seinen lyrischen Vortrag des natürlichen Duftes nicht beraubte, glänzend ein. Nach ihm folgte J. Pischek, A. Ander, Charlotte von Tiefensee und Andere. In neuester Zeit erregte Joh. L. Lukes durch den rein dramatischen Vortrag böhmischer Nationallieder grosses Aufsehen. Die einheimischen Componisten benutzten sie zu ihren Pianofantasien und Transscriptionen, wie z. B. J. Schulhoff, Sig. Goldschmidt, W. Graf, Ed. Nápravník, Fr. Pivoda; Andere variirten sie, namentlich J. Bergmann, Fr. Šimak, Fr. Smetana, Jos. Löw; Andere, wie Moritz Mildner, bearbeiteten sie als Conzertstücke für die Violine, J. Hrabě für den Contrabass; Andere benutzten sie als Motive zu Männerchören, wie Förchtgott, K. Slavík, P. Křížkovský, H. Veit, J. Vojáček, L. Zvonař u. s. w.; Andere zu Ouvertüren, wie Ed. Nápravník, Fr. Škroup, Al. Hnilička, E. Titl u. s. w. Um die kritische und theilweise ästhetische Erörterung und Beleuchtung des musikalischen Theiles böhmischer Nationallieder erwarb sich Leopold Zvonař durch seine in den Zeitschriften »*Dalibor*« 1860 und »*Literární příloha*« 1865 erschienenen Artikel grosse Verdienste. Was die musikalischen Nationalinstrumente der Böhmen betrifft, so sind sie grösstentheils primitiv und werden selbst im Lande selten gebraucht. Die gewöhnlichsten sind a. *Píšťalky* (die Pfeifen), welche entweder aus den Schienbeinen der Thiere oder aus zusammengefügten Gänsefederkielen gemacht werden. Die beinernen und besonders die hölzernen sind die Lieblingsinstrumente der Kinder; b. *Dudy* (der Dudelsack oder Sackpfeife) oder auch *Kajdy* genannt. Die *Dudy* waren ehemals in Böhmen äusserst beliebt, namentlich die *Strakonicer*, die in dem Dudelsackpfeifer Švanda ihren Meister fanden. Man findet auf den alten Malereien in der Burg Karlstein Engel genug mit Dudelsäcken abgemalt und in so manchem böhmischen Nationalliede erfährt der Dudelsack eine lobende Erwähnung; c. *Hrkavky* oder *Chřestačky* (Schellen), deren man sich nur bei Kinderklappern und nun bei der türkischen Musik bedient; d. *Drndačka* (Brummeisen); e. *Kobza* oder *Bandaska*, ein nur in Böhmen bekanntes Instrument; f. das nur im Alterthume gebräuchliche *Varyto*; g. *Fejfar*; h. *Sojka*; i. *Frkačka*; k. *Bukál*. Es ist eine längst anerkannte Thatsache, dass keine Nation

mit einer so glühenden Vorliebe dem Vergnügen des Tanzes huldigt als die slavische, und in dieser nimmt wieder der polnische und böhmische Stamm den Vorderrang ein. Können sich die Polen rühmen, die schönsten Tänze zu besitzen, so dürfen die Böhmen stolz darauf sein, dass sie die meisten Tänze haben. Die Namen der Tänze leiten sich entweder von dem Inhalt des begleitenden Tanzliedes oder von dem in ihnen hauptsächlich veranschaulichten Gegenstande oder schliesslich von dem Orte, wo sie entstanden. Zu den gebräuchlichsten Nationaltänzen gehören folgende: *Baboračka, baborák, beseda, břitva, čepeni, dudák, dupák, furiant, hulán, chytavá, kačer, kalamajka, klekavá, klouzák, kolibavka, kozačka, kozel, kukavá, kuželka, latovák, moták, mrkvička, myška, obročák, plácavá, polka, rejdovák, rejdovačka, rokycanská, řezanka, sedlák, skočná, strašák, šoupák, třasák, třinožka, vrták, zahradnická, zákolanská, zákonopí, zbraslavák, zpátečná, zouvák, žežulička* u. s. w. Näheres siehe in: Böhmische Nationaltänze, Culturstudie von Alfred Waldau (*Jaroš*) Prag, 1859 und 1860, und Geschichte des böhmischen Nationaltanzes, Culturstudie von Alfred Waldau, Prag, 1861. — Das Gebiet der Liedercomposition lag im Anfange dieses Jahrhunderts ziemlich brach, und wenn auch Franz und Jacob Ryba im J. 1800 und Em. Doležálek im J. 1812 einige Hefte ihrer Lieder herausgaben, so war mit diesen schwachen Versuchen der böhmischen Gesangsliteratur kein bedeutender Dienst erwiesen. Erst Wenzel Tomášek wies im J. 1813 mit seinen im Nationalgeiste gehaltenen Liedern als der Erste auf die Bahn hin, auf der die böhmischen Componisten zu wandeln haben; namentlich sind es die Lieder aus der Königinhofer Handschrift, die von wahrem Nationalgeiste durchweht sind. Schade nur, dass einige jüngere Componisten, wie K. Kasalický, J. Čermák, Ferd. Pohl, J. Lemoch, die im J. 1818 und 1820 zwei Bände Lieder herausgaben, die angedeutete Bahn verliessen. Dagegen componirte Franz Kníže, bekannt als tüchtiger Kirchencomponist, im Sinne Tomášek's und erwarb sich durch seine im J. 1819 erschienenen Lieder, namentlich aber durch seine Ballade »*Břetislav a Jitka*«, die populär geworden ist, einen guten Ruf als Liedercomponist. Anton Zítek liess im J. 1821 ein Heft Lieder von Lemoch, Preiszler, Čermák und Zítek erscheinen, von denen nur »*Vlasta*« von Zítek die allgemeine Gunst erwarb. Auf diesem Gebiete arbeitete mit Glück Johann Chmelenský, der im J. 1823 einige seiner Lieder herausgab. Im J. 1825 erschienen zwei Bände Lieder von Fr. Škroup, W. Tomášek, Theod. Krov, J. Mansinger u. s. w. Krov machte sich später durch sein jetzt weltbekanntes, von Dr. F. Liszt für Piano transscribirtes und von M. Balfé in der Ouvertüre zur »Zigeunerin« benutztes Hussitenlied: »*Těšme se blahou nadějí*« einen unsterblichen Namen. Ein Jahr darnach (1826) erschien ein Heft Lieder von Fr. Škroup, dessen patriotisches Lied »*Kde domov můj*« populär geworden ist; dann ein Heft Lieder von Kočí (1832), J. Adam und im J. 1834 von Joseph Vorel, dessen Lied: »*Cikánova píšťala*« sich einer allgemeinen Gunst erfreut. Nach ihm folgte J. P. Martinovský, der sich durch seine im J. 1835 erschienenen Lieder als tüchtiger Componist bewährte. Grosse Verdienste um die böhmische Gesangsliteratur erwarb sich der Dichter Jos. Chmelenský, der im J. 1835 mit dem Componisten Fr. Škroup eine Sammlung neuer böhmischer Lieder unter dem Titel: »*Věnec*« (»Der Kranz«) herauszugeben begann. An diesem Unternehmen betheiligten sich über 33 böhmische Componisten, unter Anderen W. Rosenkranz, dessen Lied »*Vystavím si skromnou chaloupku*« national geworden ist, Aug. Růžička, Friedr. Kittl, Fr. Drechsler, Jos. Vašák, Jos. Vorel, H. Skřivan, Fr. Karas, W. Tomášek. Im J. 1838 übernahm die Redaction der genannten Sammlung Fr. Škroup, der sie nur ein Jahr führte, wonach das Erscheinen derselben aufhörte. Neben Fr. Škroup, der noch einmal (1844) die Liedersammlung »*Věnec*« mit einer literarischen Beilage herauszugeben begann, wirkten auf dem Felde der Gesangscomposition Fr. Suchánek, J. Stastný, H. Veit, Ad. Gyrowetz, die ihre Lieder im »*Věnec*« erscheinen liessen. In Mähren machte sich Ludwig Ritter von Dietrich (1844) durch die Herausgabe seiner böhmischen Lieder, von denen das patriotische Lied: »*Moravo, Moravičko milá*« volksthümlich geworden ist, rühmlichst bekannt. Mit gleichem Erfolge wirkte Dr. Th. Held (Orebský), der mit seinen im Nationalgeiste gehaltenen Liedern viel Anklang fand. Drei Jahre darnach begann im Musikverlage

J. Hoffmann's eine neue Liedersammlung: »*Zlatý zpěvník*« zu erscheinen an und brachte tüchtige Compositionen von Jelen, Hošek, Dr. Hanslik, L. Zvonař u. s. w. Der letztgenannte Componist erwarb sich später (1855) durch die Herausgabe einer ganzen Liedersammlung: »*Varyto a lyra*«, welche viele gelungene Lieder enthält, nicht geringe Verdienste. Neben L. Zvonař waren auf diesem Gebiete äusserst thätig Franz Pivoda und Fr. Kaván, deren Lieder zu den beliebtesten gehören, so wie Ferd. Laub, Z. Skuherský, Jos. Nesvadba, Jos. Bergmann, L. Procházka, K. Slavík, E. Nápravník, Karl Bendl, H. Pech, A. Hnilička, Fr. Vogl, V. Zavrtal, J. Vojáček, L. Zelenski, P. Veselský, J. N. Škroup, V. Suchánek, Th. Krov, Jg. Kolešovský, L. Grünberger, J. Bárta u. s. w. Was die mehrstimmigen Lieder für Männerchöre betrifft, hat sie Langer mit Haeser im J. 1799 in Prag eingeführt. Man sang vorerst deutsche Männerquartette, und als der böhmische Nationalgeist zu neuem Leben erwachte, fing man (1821) an, auch böhmische Männerchöre zu pflegen. Im J. 1833 erschien eine Sammlung Quartette unter dem Titel »*Lumir*« von J. Vašák, im J. 1834 eine von J. P. Martinovský, die beide noch jetzt sehr beliebt sind. Eine günstige Periode für den böhmischen Männergesang entstand durch die Gründung der »Sophienakademie« im J. 1840, worin im Gesang und Pianospiel Unterricht ertheilt wurde, und deren Jahresconzerte viele classische Gesangsstücke enthielten. Ihr erster Director war Aloys Jelen, durch dessen Bemühung die erste Aufführung der neunten Sinfonie in Prag zu Stande kam. Nach ihm folgten J. N. Skroup, J. N. Mayr, W. Horák, Fr. Vogl, Sig. Kolešovský, Leop. Zvonař und Ed. Tauwitz. Jelen besass die glücklichsten musikalischen Anlagen zur Composition von Männerquartetten, die sich alle durch kernige Melodie, gewandte Stimmführung und durch den wahren Nationalgeist auszeichnen. Später arbeitete mit Erfolg auf diesem Gebiete L. Zvonař, der durch sein Werk »*Varyto a lyra*«, so wie durch eine von ihm herausgegebene Sammlung altböhmischer Kirchenlieder »*České hudební památky*« (1864) für Männerchöre die Gesangsliteratur bereicherte. Gediegene Männerquartette lieferte auch Wenzel Horák. Als man im J. 1866 die Männergesangvereine in Böhmen und Mähren, deren Zahl im J. 1870 auf 260 stieg, zu gründen anfing, entwickelten auch die böhmischen Componisten auf diesem Gebiete die grösste Thätigkeit, die sich in der unter dem Titel »*Záboj*« erschienenen und von Em. Meliš im J. 1860 herausgegebenen Quartettsammlung abspiegelte. Später gab Dr. L. Procházka ähnliche Quartettsammlungen unter dem Namen »*Bajan*« und mit Fr. Pivoda unter dem Titel »*Vesna*« heraus. In neuester Zeit erwarb sich Karl Bendl durch die Herausgabe einer grossen Quartettsammlung »*Hlahol*«, worin sich auch viele seiner gediegenen Compositionen befinden, und endlich Em. Vašák durch die Herausgabe einer Quartettsammlung »*Národní zpěo a ples*« namhafte Verdienste um die böhmische Gesangsliteratur. In Mähren glänzt als Componist böhmischer Männerquartette P. Křížkovský, der die böhmischen Nationallieder trefflich zu Chören zu verwerthen versteht. Als Quartettcomponisten zeichnen sich besonders aus: K. Bendl, Jos. Bergmann, W. Blodek, Th. Bradský, Ant. Förster, W. Friml, Gerner, Ferd. Heller, Al. Hnilička, J. Hovorka, P. Jirges, Fr. Karlík, Fr. Kaván, Friedr. Kittl, Jos. Krejčí, P. Křížkovský, K. Läbler, J. Martinovský, E. Měchura, Fr. Michl, E. Nápravník, J. Nesvadba, M. Nováček, J. Palla, H. Pech, Fr. Pivoda, Dr. L. Procházka, W. Proška, K. Slavík, J. Soukup, V. Suchánek, Karl Šebor, J. N. Skroup, Fr. Skroup, Jos. und Em. Vašák, H. Veit, A. Winter, V. Vimař, Fr. Vogl, K. Záhorský, V. Zavrtal, L. Zvonař u. s. w. Die Pflege des regelrechten und kunstgemässen Gesanges war im Anfange dieses Jahrhunderts in Böhmen eine sehr geringe. Mit der Ausbildung der Schüler und Schülerinnen im Gesange beschäftigten sich namentlich Chorregenten und Opernsänger. Das erste öffentliche Gesangsinstitut — das Conservatorium abgerechnet — gründete im J. 1831 J. Stika; später Kinderfreund, in dessen Institute man auch auf Instrumenten Unterricht ertheilte; im J. 1840 die Sophienakademie und im J. 1850 Jg. Illner. Einen recht günstigen Erfolg erzielte im Operngesange das im J. 1851 gegründete Gesangsinstitut von Adalbert und Elise Čabonn, worin viele treffliche Sänger und Sängerinnen, wie Emilie Schmidt, Auguste Stöger, Therese Stolz, Emilie Rastelli, Formánek, dann Dr. Schmid, J. Schwarz, Woworský, Heinr. Polák ausge-

bildet wurden. Später errichteten J. N. Mayr (1854) und Franz Skroup ihre Gesangsinstitute. Eines guten Rufes erfreut sich das im J. 1859 gegründete Gesangsinstitut von August Appé dadurch, dass es einige tüchtige Sänger für die Oper ausbildete. Es sind: Mathilde Beitl, Therese Frank, Bertha Groszmann, Bab. Hanns, M. Janda, Jos. Klogner, Emilie Wagner, Joseph Chlumecký, Heinr. Delin, Ant. Fiedler, Fr. Krolop u. s. w., die grösstentheils in Deutschland engagirt sind. In neuester Zeit (1869) errichtete der Liedercomponist Franz Pivoda, der schon durch einige Jahre mit dem günstigsten Erfolge Unterricht im Operngesang ertheilt hatte, ein zahlreich besuchtes Gesangsinstitut, das sich eines grossen Vertrauens erfreut und das um so mehr, da Pivoda treffliche Sänger und Sängerinnen im Operngesang ausbildete, wie z. B. die Ress-Blažek, ehemals Primadonna in Leipzig, Milada Havelka, Gabriele Ronbal (in Italien unter dem Namen Boema rühmlichst bekannt), Marie Sitt, Ernst Grund, Šebesta und J. Paleček, erster Bassist an der russischen Hofbühne in Petersburg. Als Gesanglehrer, die derzeit in Prag leben und wirken, sind zu nennen: Aug. Appé, Elise Čabonn, Jos. Drahorad, Ferd. Heller, F. Kirchner, Marie Lehmann, Joh. Lukes, Katharina Mildner, Albin Mašek, J. N. Mayr, Fr. Pivoda, Katharina Podhorský, J. N. Skroup, Friedr. Smetana, Ed. Tauwitz, Franz Vogl, so wie fast alle Chorregenten. Bei einer so grossen Anzahl von Gesanglehrern ist es ganz natürlich, dass sich viele böhmische Sänger und Sängerinnen zu Gesangscelebritäten herangebildet haben. Es sind die Damen Gabriela Boema (Italien), Draždil (England), Fischer von Tiefensee (Deutschland), Karoline Klettner (Deutschland), Therese Stolz (Italien); dann Al. Ander, E. Bachmann, Pischek, Tichatschek, Paleček, Walter, Woworský u. s. w. — Die Literatur der Musiktheorie und die musikalische Journalistik war bis jetzt in Böhmen schwach vertreten. Als Musikschriftsteller selbstständiger Werke verdienen angeführt zu werden der geistreiche und gelehrte Dr. W. A. Ambros (»Geschichte der Musik«), Fr. Blažek (»*Nauka o harmonii*«), E. Meliš (»*Průvodce v oboru písní*« — »*Dějiny ruské hudby*«), Joh. N. Škroup (»Musiklehre«), V. Vinař (»*Nauka o instrumentaci*«), Leop. Zvonař (»*Nauka o harmonii*«), Wenzel Proška (kritische Artikel), Otakar Hoslinský (ästhetische Artikel), Ad. Pozděna (instructive Musikartikel), Fr. Pivoda, Lud. Procházka, D. Linart, Fr. Ulm (Musik-Recensionen) u. s. w. Die erste böhmische Musikzeitschrift war der »*Věnec*« (1844), der aber nach einem Jahre einging. Im J. 1849 gründete Jos. Krejčí die Zeitschrift »*Cäcilia*«, die kaum einige Monate ihr Leben fristete. Emanuel Meliš gründete im J. 1858 die Musikzeitschrift »*Dalibor*«, die mit einer kurzen Unterbrechung bis auf die neuesten Zeiten die musikalischen Interessen vertritt. Ihre Rivalin, die Musikzeitschrift »*Slavoj*«, im J. 1862 von Ulm gegründet, ging schon im J. 1865 ein. Das Musikaliengeschäft wird in Prag sehr lau betrieben. Die älteste Musikhandlung ist jene von Christoph & Kuhé (früher Marco Berra), die seit dem J. 1811 existirt; dann folgt jene von Jacob Fischer & Sohn, welche im J. 1838 gegründet wurde; dann jene von Joh. Hoffmann (im J. 1839 gegründet), Heinr. Veit (1865), Em. Wetzler (1854) und Joh. Schindler (1868). In früherer Zeit entwickelten einige dieser Musikalienhändler eine bedeutende Thätigkeit im Verlagsgeschäfte, namentlich Christoph und Kuhé, J. Hoffmann und Veit, welche nach und nach bis zum Nullpunkte erkühlte. Es ist selbstverständlich, dass bei der eifrigen Musikpflege, wie sie sich in den Ländern der böhmischen Krone kund gab, auch die Instrumentefabrikation stets an Ausdehnung und Verbreitung zunahm. Nicht nur in Prag, sondern auch auf dem Lande begann dieser Industriezweig zu blühen, namentlich in den Städten Graslitz, Jungbunzlau, Karlsbad, Leipa, Leitmeritz, Pilsen, Písek, Poříč červená, Březnic, Reichenberg, Pardubic, Saatz, Schönbach, Schönfeld, Königgrätz, Tachau u. s. w. Als Orgelbauer erfreuten sich eines guten Rufes: St. Lehmann in Schönfeld, Jiruška in Königgrätz, Jos. Gartner in Prag; in neuester Zeit Karl Vocelka und der tüchtige Karl Schiffner; als Pianobauer: Ant. Schwardling, K. Jiříkovský, Anton Ulrich und in der neuesten Zeit Hejcman und Schlögel; als Streichinstrumenteverfertiger: Ferd. Homolka, J. Dvořák, Ferd. Landtner und besonders Anton Sitt, der sich durch seine unübertrefflichen Reparaturen von Violinen alter italienischer Meister einen Weltruf erwarb. Sitt's nach Stradivari's und Guarneri's Modell gearbeiteten Violinen sind ausgezeichnet. Wenn

auch der Ton noch nicht in so vollem Glanze hervortritt und die Ansprache noch nicht ganz so leicht ist, wie an den vollkommen ausgebildeten Instrumenten, so besitzen doch seine Violinen bei vollkommen gleicher Ansprache in allen Lagen eine Grösse und Fülle des Tones, die kaum überboten werden kann. Als Holz-Blasinstrumente-Verfertiger geniessen Ludwig und Martinka einen guten und Joh. Horák einen weit verbreiteten günstigen Ruf. Die Messing-Blasinstrumente-Fabrikation erfreut sich seit vielen Jahren in Böhmen der eifrigsten Pflege, und dem erfinderischen Geiste des berühmten Instrumentemachers Wenzel Červený gelang es, dieselbe auf die höchste Stufe der Vollkommenheit zu bringen und bei der letzten Industrieausstellung in Oporto selbst dem Pariser Instrumentefabrikanten Sax die Palme des Sieges abzugewinnen. Červený erfand im J. 1844 die Cornons statt der Waldhörner, im J. 1846 den Contrabass und die Tonwechselmaschine statt der Aufsatzbogen. Diese Tonwechselmaschine veranlasste durch ihre solide und sinnreiche Construction Frankreichs grösste Firma Gautrôt in Paris (1855) zur eigenmächtigen Nachahmung und unberechtigten Patentirung derselben. Im J. 1848 erfand Červený das Tonicon (ein Baroxyton-Soloinstrument); im J. 1856 das Contrafagott in *Es* mit 15 Klappen und mittelst Rohr zu blasen; im J. 1859 das Obligat (Althorn in *F* und *Es* für Altsolo); im J. 1866 die Sokolovka oder das Turnerhorn in *F* ohne Maschine; im J. 1867 das Jägerhorn, die Armeeposaune und das Subcontrafagott; er verbesserte im J. 1853 die Waldhörner nach der Mensur der Cornons, das Euphonion in eliptischer Form, im J. 1851 die Cylindermaschine und die türkische Schraubentrommel von Metall mit Eisenreifen. Červený (s. d.) erhielt bei fast allen Weltausstellungen den ersten Preis wegen Einführung eines durchgreifenden Systems in dem früher empirisch betriebenen Fabrikationszweige, wegen grossartigen Fabrikationsbetriebes und wegen Herstellung der Instrumente selbst in einem ausserordentlichen Grade der Vollendung. Neben Červený zeichnete sich in diesem Industriezweige Heinrich Rott in Prag aus, der sich durch die Erfindung des neuen Messing-Blasinstrumentes *Glagol* (1861) einen günstigen Ruf erwarb. Als tüchtige Fabrikanten von Messing-Blasinstrumenten sind zu nennen Ed. Bauer, W. Šámal und Franz Stöhr in Prag. Um die Erfindung neuer Instrumente machten sich ausser den schon Genannten noch verdient der Orgelbauer W. Jiruška in Königgrätz, der im J. 1857 ein Pianoflötenwerk, das man nach Belieben bald als Piano, bald als Flötenwerk benutzen konnte, in Prag öffentlich ausstellte, und der Militairkapellmeister Hopf, der im J. 1862 die Tenorgeige erfand. Die Tenorgeige ist ein Geigeninstrument, welches das Violoncell ersetzen soll, und hat fünf Saiten, *C, G, d, a, e,* von denen drei übersponnen und die anderen Darmsaiten sind. Es ist selbstverständlich, dass dieses skizzirte Bild der Musikzustände Böhmens keinen Anspruch auf Vollkommenheit hat und nur so weit durchgeführt ist, als es der Raum dieses Werkes erlaubte. Quellen, die ich zu diesem Aufsatze benutzte, sind: »*Dějiny české hudby od L. Zvonaře*«; »*Dalibor*« 1858—1870; »Allg. Musikal. Ztg.« 1797—1845, endlich kleinere Aufsätze verschiedener böhmischer und deutscher Zeitschriften.

E. Meliš.

Böhmische Brüder oder auch **Mährische Brüder** nannte man die christliche Religionsgesellschaft, die sich um die Mitte des 15. Jahrhunderts aus den Ueberbleibseln der strengen Hussiten zuerst in Prag bildete. Da sie ihr Glaubensbekenntniss durchgängig auf die heil. Schrift gebaut hatten, sich durch Zucht und Sitte im öffentlichen, wie im Familienleben auszeichneten und sichtlich bestrebt waren, ihre Verfassung den Einrichtungen der ältesten apostolischen Kirchengemeinden nachzubilden, so fanden sie bei den Reformatoren des 16. Jahrhunderts Beifall, bei den Katholiken Verfolgung und Unterdrückung, sodass sie zu verschiedenen Zeiten aus Böhmen und Mähren auswandern und sich in Polen, Preussen und Ungarn niederlassen mussten. Seit 1722, wo in allen Gemeinden eine neue Verfassung eintrat, die sich der herrschenden Kirche mehr accomodirte, ist die alte Böhmische und Mährische Bruderunität als gänzlich erloschen zu betrachten. Im Gottesdienste der B. war dem Kirchengesange eine hervorragende Stelle zugewiesen. Es haben sich eine grosse Menge dieser Lieder nach Text und Melodie erhalten; sie tragen weniger dogmatische Färbung, als die lutherischen, bewegen sich mehr in sinnlicher Auffassungsweise und lassen dadurch

das Verhältniss der Menschen zu Gott in mehr lebendiger Anschaulichkeit hervortreten, wodurch sie freilich in schwärmerische, oft süssliche Darstellung verfallen, was sie wesentlich vom altkatholischen Gesang unterscheidet (s. Böhmen, 15. Jahrhundert). Michael Weisse, nach ihm Joh. Horn (gestorben 1547 als Oberbischof der B.) haben beide grössere Sammlungen von Kirchengesängen der B. veranstaltet.

Böhner, Johann Ludwig, einer jener verkommenen Musiker, die, wie Friedemann Bach, wegen ihres unausgeglichenen Streites mit dem Leben und dem inneren Drange, Gegenstand der Novellistik geworden sind, wurde am 8. Januar 1787 zu Töttelstädt im Herzogthum Gotha geboren. Sein Vater, der aus Dietharz in Thüringen gebürtig war, bekleidete in Töttelstädt das Amt eines Cantors und Organisten und bildete den Sohn zu einem Bedeutendes versprechenden Klavier- und Orgelspieler heran. B.'s Fähigkeiten fanden in Erfurt, wo er das Gymnasium besuchte, beim Organisten Kluge und beim Conzertmeister Fischer, welcher letztere ihn in der Composition unterrichtete, eine erfreuliche Weiterbildung. Die letzte Feile empfing er von Spohr, der gerade in Gotha war, als sich B. als Musiklehrer daselbst niederliess, und der ihm wichtige Rathschläge in Bezug auf sein Geigenspiel und auf seine musikalischen Arbeiten ertheilte. Im J. 1808 zog B. nach Jena, componirte fleissig und begab sich mit einem Vorrath eigener Compositionen von 1810 an auf Kunstreisen durch Norddeutschland bis hinauf nach Schweden und durch Süddeutschland bis in die Schweiz hinein. Diese Reisen, welche seinen Namen vortheilhaft bekannt machten und ihm auch Ehre und vielen Beifall einbrachten, währten mit kurzen Unterbrechungen eines Aufenthaltes in Nürnberg, wo seine besten Werke entstanden, und Gotha zehn Jahre und bezeichnen die glücklichste Epoche seines Lebens. Namentlich erregte sein Orgelspiel damals Aufsehen, während sein Klavierspiel in seiner classischen Einfachheit und Solidität der sogenannten packenden Eigenschaften entbehrte. Im J. 1820 kehrte er nach seinem Geburtsorte Töttelstädt zurück, traf aber keinerlei Anstalten, seine Lage durch Annahme irgend welcher Anstellung zu sichern, sondern ergab sich einem unsteten Wanderleben, welches ihn unausgesetzt durch Thüringen und durch die Provinz Sachsen führte. Die Gesellschaften der Landstrasse, denen er sich anschloss, brachten seine Sitten vollends herunter, und bald ergab er sich dem Trunke in einer Weise, dass von einer anständigen Kunstausübung nicht mehr die Rede sein konnte. Jahrzehnte hindurch trieb er sich in solcher Weise umher, ein Bild des Mitleids, wenn man die edlen und doch so verkommenen Künstlerzüge, den gebrochenen Körper, den die Bettlerkleidung umhüllte, betrachtete, oder wenn man sein noch immer als bedeutend erkennbares Klavierspiel hörte. Bald sammelte er Subscriptionen auf eine Klaviersonate, bald auf ein Ave Maria, die aber niemals erschienen, oder hielt in elenden Kneipen Improvisationsvorträge. Mit einer gewissen Pietät wurde er von den thüringer Cantoren und Lehrern behandelt, deren Gastfreundschaft er in ausgedehnter Weise benutzte. Innerlich und äusserlich zerrüttet starb B. am 28. März 1860 zu Gotha. Das Bestreben von Menschenfreunden, den beklagenswerthen Künstler einem besseren Loose zuzuführen, hat sich zu allen Zeiten als vergeblich erwiesen. Als Componist wurzelt B. in der seiner Zeit vorangegangenen Epoche. Seine Erfindung war weder bedeutend, noch weniger, was man ihm gar anzudichten suchte, genial, aber von einem gesunden, volksthümlichen Hauch durchdrungen. Schwermuth und Sentimentalität lagen seinen Compositionen auch in den trübseligsten Momenten seines Lebens fern, und die Arbeit kennzeichnete den aus tüchtiger Schule hervorgegangenen Künstler. Man besitzt von ihm fünf Klavierconzerte, Sonaten, Variationen, Tänze, ein Streichquartett, Lieder und Gesänge, eine Ouvertüre für Orchester und eine Oper »Der Dreiherrenstein«, die jedoch nicht zur Aufführung gekommen ist. Ein vollständiges Verzeichniss, von B.'s eigener Hand gefertigt, findet sich in Nr. 39—40, Jahrg. 1846 der bei Schuberth & Comp. erschienenen »Kleinen Musikzeitung«. Unverstand von Dilettanten hat übrigens B. auf Kosten des grossen K. M. v. Weber mit dem Nimbus umkleiden wollen, in seinem *D*-dur-Klavierconzerte die Hauptmelodie des »Freischütz« geschaffen zu haben, eben so hat man B. lange Zeit für den Componisten des beliebten, von Helmine von Chezy gedich-

teten, sogenannten Thüringer Volksliedes »Ach, wie wär's möglich dann« auszugeben versucht, allein so wie die erstere Behauptung bedeutungs-, so ist die letztere grundlos.

Böhnke, Johann, war im Anfange des 18. Jahrhunderts Cantor an der Neurossgärten'schen Kirche zu Königsberg in Preussen und ist nur durch wenige Compositionen bekannt. Vorhanden sind noch drei Brauttänze aus den Jahren 1703 bis 1710 und eine Arie auf den Hochzeitstag des Advocaten J. Mascovius aus dem J. 1711.

Böie, J., geboren 1821 in Altona, bildete sich bei Karl Müller in Braunschweig zu einem vortrefflichen Violinspieler und bei J. C. Lobe in Leipzig zu einem tüchtigen Componisten aus, der sich besonders durch zahlreiche, beliebt gewordene Lieder ausgezeichnet hat. — Sein jüngerer Bruder, Heinrich B., geboren den 16. Septbr. 1825 zu Altona, war gleichfalls Violinschüler K. Müller's, trieb aber von vornherein mit Vorliebe Composition und zwar bei Wilh. Meves in Braunschweig. Trefflich ausgebildet kehrte er 1844 nach Altona zurück und trat 1848 in die sich gegen Dänemark erhebende schleswig-holstein'sche Armee, in der er es schnell bis zum Offizier brachte. Die Auflösung des Heeres führte ihn in das Privatleben zurück, und er gründete 1851 in Altona eine Musikalienhandlung. Daneben studirte er bei Ed. Marxsen Contrapunkt, und begann dann erst grössere Werke seiner Composition herauszugeben, als Ouvertüren für Orchester, zwei Operetten (»Der Trompeter des Prinzen« und »Die beiden Diebe«), mehrstimmige Gesänge, Lieder u. s. w. Für die dramatische Aufführung des Schiller'schen Liedes von der Glocke schrieb er eine Musik, die in Altona und Hamburg mit grossem Beifall zur öffentlichen Aufführung im Theater kam.

Bölsche, Jacob, ein trefflicher Organist und Componist des 17. Jahrhunderts, ist gebürtig aus Muhen bei Celle und verwaltete nach einander die Organistenstellen zu Hoya, Burgsdorff und seit 1669 an der Ulrichskirche zu Braunschweig. Von dort wurde er an die Stiftskirche zu St. Blasius, gleichfalls in Braunschweig, versetzt und starb 1681. Walther rühmt die von B. componirten Klavierstücke als vortrefflich.

Boëly, Alexandre Pierre François, französischer Pianist von gediegenem Streben, der sich besonders in die altclassische Klavierliteratur versenkt hatte, wurde am 19. April 1785 zu Versailles geboren. Sein Vater, der vor der Revolution königl. Kapellsänger gewesen war und 1814 starb, ertheilte ihm den ersten Musikunterricht. Frühzeitig wurde B. in das Pariser Conservatorium gebracht, wo er neben Klavierspiel bei Ladurner auch noch Violine und Composition eifrig studirte und seine Privatstudien der musikalischen Literaturgeschichte zuwandte. Im J. 1810 verliess er das Institut, ertheilte Musikunterricht und beschäftigte sich mit musikalischen Compositionen, welche die von ihm eingeschlagene ernste Richtung bekunden und seine Vorliebe für Bach, Händel, Scarlatti u. s. w. deutlich durchblicken lassen. Seit 1830 wandte er vorwiegend der Orgel seine Thätigkeit zu und bekleidete auch einige Jahre hindurch das Amt eines Organisten an der Pariser Kirche St. Germain l'Auxerrois. Er starb am 27. Decbr. 1858 zu Paris. Im Druck erschienen sind von seinen, wie schon gesagt, der Moderichtung abgewandten Arbeiten: Trios für Streichinstrumente, ferner Duos, Sonaten, Capricen, Variationen für Pianoforte und Orgelstücke verschiedener Gattung.

Bönicke, Hermann, Organist und Musiklehrer zu Quedlinburg, geboren am 26. Novbr. 1821 zu Endorf, ist als Componist in der Oeffentlichkeit nicht bekannt, wohl aber als Künstler von gutem, gediegenen Streben, der in seinem Wirkungskreise im Interesse der Musik verdienstvoll arbeitet.

Börner, Johann Gottfried, geboren den 13. Novbr. 1809 zu Niemegk bei Belzig, bildete sich in Berlin im Klavier- und Orgelspiel gründlich aus und war in der Compositionslehre und im Contrapunkt daselbst ein Schüler B. Klein's. Im J. 1836 erhielt er die Stelle eines Organisten und Cantors an der Louisenkirche zu Charlottenburg, in der er sehr Verdienstliches wirkte, sodass er zum kgl. Musikdirector ernannt wurde. Als Componist hat er sich namentlich durch ein Oratorium und andere gute Kirchenmusiken ausgezeichnet, aber auch Lieder und Tänze veröffentlicht.

Böschenstein, Johann, etwa von 1472 bis 1536 lebend, ist nur als Anhänger der Reformation Luther's und als Componist zweier Choräle bekannt geblieben. Der eine »Wölt ir mich merken eben u. s. w.« soll bereits im J. 1500 von ihm componirt worden sein; der andere, bekanntere, beginnt mit den Worten: »Da Jesus an dem Kreuze stund«. (Vgl. Valentin Babst'sches Gesangbuch, Leipzig, 1545.) 2.

Bösendorfer, eine der berühmtesten und umfangreichsten Pianofortefabriken Deutschlands, welche in Wien ihren Sitz hat und deren Flügel vorzüglich in Bezug auf solide Bauart und schönen, modulationsfähigen Ton mit an der Spitze derartiger Fabrikation überhaupt stehen. Gegründet wurde das in einen grossartigen Aufschwung gekommene Geschäft von Ignaz B., geboren den 28. Juli 1796 zu Wien, einem Schüler des berühmten österreichischen Flügelbauers Joseph Brodmann, auf dessen Erfahrungen und Verbesserungen B. mit Glück selbstständig weiter fort arbeitete, sodass er bald den Titel eines k. k. Hof- und Kammer-Klaviermachers erhielt. B. starb am 14. April 1859 und hinterliess die Fabrik seinem Sohne, dem gegenwärtigen Chef der Anstalt, welcher sie im Sinne seines Vaters weiter führt. Als ein Zeichen seltener Munificenz desselben verdient angeführt zu werden, dass er dem Conservatorium zu Wien unentgeldlich alle die zahlreichen in dem Institute benutzten Instrumente stellt und die nach und nach abgespielten durch neue ersetzt.

Bösenkönig, Josepha, Pianistin, s. Aurenhammer.

Boësset, Antoine, Herr von Villedieu, Hofrath, Hausmeister und Intendant der Musik König Ludwig's XIII., ist wahrscheinlich um 1585 geboren. Er war zu seiner Zeit als Musiker weithin berühmt und gleichzeitig beim französischen Hofe sehr angesehen. Als Componist hat er sich durch vier- und fünfstimmige Airs (genannt *Airs de Cour*), so wie durch zahlreiche Balletmusiken, die er theils allein, theils in Verbindung mit Guedron, Mauduit und Bataille schrieb, einen Namen gemacht, der zu den interessantesten der damaligen Epoche gehört. B. starb zu Paris im J. 1634. — Von seinen Nachkommen traten sein Sohn, Jean Baptiste B. (1612 bis 1685) und sein Enkel Claude Jean Baptiste B. (geb. um 1636), namentlich in Bezug auf die Balletcomposition, in die Fussstapfen ihres Vorfahren.

Boëthius, Anicius Manlius Torquatus Severinus, ein durch Gelehrsamkeit, Verdienste, Würden und durch sein trauriges Schicksal berühmter römischer Staatsmann und Philosoph, dessen ganze Wichtigkeit um die Ueberlieferung der alten Musiksysteme an die Nachwelt erst in neuester Zeit in Folge der gelehrten Bemühungen und der gründlichen Uebersetzung des Dr. O. Paul in Leipzig zu richtiger Erkenntniss gelangt ist. B. war zwischen 470 und 475 n. Chr. zu Rom geboren, wo sein Vater das consularische Amt verwaltete und die ganze Familie ihres Reichthums und ihrer Ehrenstellen wegen in höchstem Ansehen stand. Er studirte in Rom und in Athen, hauptsächlich bei dem Platoniker Proklos, Philosophie, Mathematik und Poesie und übersetzte und erklärte die Schriften des Aristoteles, so wie der alten Mathematiker Euklides, Archimedes, Ptolemäus u. A. Schon früh zu den ersten Stellen im Staate erhoben, gewann er sich das unumschränkte Vertrauen des Ostgothenkönigs Theoderich, der im J. 500 Rom zum Sitz der Regierung erhob. B. war damals mit Erfolg bestrebt, die Gothenherrschaft so wenig drückend wie möglich für seine Landsleute zu machen. Doch verdächtigten ihn später die habsüchtigen, auf seine strenge Gerechtigkeitsliebe erbitterten und auf seinen Einfluss neidischen Grossen bei dem im Alter argwöhnisch gewordenen Theoderich und klagten ihn verrätherischen Einverständnisses mit dem Hofe zu Constantinopel an. B. wurde in Folge dessen seines Vermögens und seiner Würden für verlustig erklärt, nach Pavia verwiesen, dann sogar gefangen gesetzt und 524 daselbst hingerichtet. Während seiner langen Gefangenschaft schrieb er sein berühmtes, in Dialogform gekleidetes Werk »*Consolatio philosophiae*« in fünf Büchern, worin er mit der Philosophie sich unterhält, die ihn über das Wandelbare alles menschlichen Glücks und über die einzige Sicherheit, die in der Tugend zu finden ist, belehrt. Das Ganze ist in einer den besten Mustern der classischen Vorzeit glücklich nachgebildeten, reinen Sprache verfasst, und die zahlreichen poetischen Stücke darin zeichnen sich durch natürlichen Fluss und metrische Genauigkeit aus. Für den Musikhistoriker ist aber sein Werk in fünf

Büchern »*De musica*« von unschätzbarer Wichtigkeit, da es die letzte und umfassendste Arbeit des Alterthums ist, welche die alte, auf griechischer Tonlehre basirende Theorie und namentlich die Tonarten des Claudius Ptolemäus fortpflanzte, sodass sich dieselben noch Jahrhunderte hindurch, bis auf Guido von Arezzo, erhielten, da alle Musiktheoretiker jener Zeit darauf fussten. Die beste Ausgabe dieses Werkes ist die von Glarean (Basel, 1570). Gelehrter Unverstand hat dasselbe übrigens bis in die Gegenwart als gemeingefährlich, wenigstens als schwer verständlich verschrieen, woher es z. B. kam, dass auf den Universitäten zu Oxford und Cambridge es Niemand lesen durfte, der nicht wenigstens Baccalaureus der Musik war; aber die schon oben erwähnte vortreffliche erste deutsche Uebersetzung und Erklärung des B. von Dr. O. Paul (Leipzig, 1870) beweist, welche gründlichen theoretischen Schätze für die Musikforschung bisher brach gelegen haben. B.'s übrige Schriften sind theils philosophischen, theils rhetorischen, theils mathematischen Inhalts. Dass die ihm zugeschriebenen theologischen Schriften einer späteren Zeit und zum Theil einem anderen B. zugehören, ja, dass der verdienstvolle Mann, den die römische Kirche aus Irrthum heilig gesprochen hat, nicht einmal zum Christenthum sich bekannte, ist in neuester Zeit ebenfalls durch innere und äussere Gründe bis zur Evidenz bewiesen worden.

Böttcher, Georg Wilhelm, geboren den 11. Juli 1806 zu Neustadt-Eberswalde, bildete sich zum tüchtigen Pianisten, Orgelspieler und Tonsetzer aus und wurde bereits 1826 Cantor und Organist zu Potsdam. Er hat zahlreiche grössere und kleinere Vocalwerke geschrieben, von denen auch Einiges im Druck erschienen ist.

Bötticher, Joseph, ein deutscher Theologe des 17. Jahrhunderts, der 1608 als Diaconus in Erfurt angestellt war, sich aber auch als guter Componist in Thüringen und Sachsen einen Namen gemacht hat.

Bötticher, Louis Karl Friedrich, geboren zu Berlin im J. 1813, erlernte frühzeitig Violine und Horn, sodass er bereits im 14. Lebensjahre als Accessist in die königl. Kapelle gezogen werden konnte. Während seiner Militairzeit war er Hautboist im Musikcorps des Garde-Schützen-Bataillons in Berlin und wurde 1830 als kgl. Kammermusiker und Waldhornist definitiv angestellt. Mit schöner, sonorer Bassstimme begabt, trat er 1831 in die Singakademie, wo er in Zelter und Rungenhagen tüchtige Gesanglehrer fand, die ihn für die Aufführungen des Instituts zum Solosänger heranbildeten. Der Erfolg, den er mit seinen Leistungen fand, und die Rathschläge seiner Verehrer bewogen ihn hierauf bald, sich der Opernbühne zu widmen. Im J. 1836 debütirte er als Sarastro in Mozart's »Zauberflöte« und wurde sofort als Solosänger der königl. Schauspiele angestellt, welche Stellung er als beliebter und geachteter Künstler bis 1851 inne hatte, wo er nach und nach seine Stimme einbüsste und pensionirt wurde. In den Jahren 1852 und 1853 war er noch einmal in Hannover engagirt, später trat er auch in Berlin abermals versuchsweise auf, zog sich aber dann ganz von der Bühne zurück, da sich die wieder gefundene Stimme nicht mehr dauerhaft erwies. Er liess sich hierauf nur noch hier und da in Conzerten hören. B's Organ war in seiner Blüthezeit sehr umfangreich und von schöner Fülle, dabei leicht angebend und von seltener Volubilität. Sein Repertoir war ein reichhaltiges und umfasste die Hauptpartien fast aller damals in Berlin gegebenen Opern. — Seine Gattin Clara, geborene Brexendorf, Schülerin Marianne Sessi's und Th. Hahn's, war von 1844 bis 1866 gleichfalls bei der königl. Oper engagirt und war ein verwendbares, wenn auch nicht hervorragendes Mitglied derselben. Sie ist seit 1851 mit B. verheirathet.

Böttiger, Karl August, königl. sächsischer Hofrath, einer der kenntnissreichsten Archäologen Deutschlands, war am 8. Juni 1760 zu Reichenbach im sächsischen Voigtlande geboren und starb am 17. Novbr. 1835 zu Dresden. Seinen Forschungen und gediegenen Kenntnissen verdankt auch die Musik eine geistreiche Abhandlung, welche sich über die Erfindung der Flöte ergeht.

Böttner, Johann Christian, gestorben 1795 als Organist und Musiklehrer am königl. Seminare zu Hannover, ist als Componist von Choralvorspielen für die Orgel und als Herausgeber des »Choralbuchs zum Hannöver'schen und Lüneburg'-

schen Kirchengesangbuche« (Hannover, bei Hahn, 1818), 160 Melodien enthaltend, bekannt geworden.

Boeuf, le, Abbé Jean, s. Leboeuf.

Bogen kommt als musikalisch-technischer Ausdruck in dreifach verschiedener Weise vor. 1) Der Bogen als Schriftzeichen. Ein grösserer oder kleinerer Theil eines Kreisbogens dient in der Notenschrift mannigfach verschiedenen Zwecken. Es werden zwei auf ein und derselben Stufe stehende Noten durch einen B. mit einander verbunden, zum Zeichen, dass die zweite nicht wieder angeschlagen, sondern der Ton während der Dauer der beiden Noten fortklingend erhalten werden soll. Im Wesentlichen entsteht dadurch eine Vergrösserung der ersten Note, die, wenn sie weder durch einen dahinter gesetzten Punkt noch sonst durch ein anderes Mittel ausgedrückt werden kann, eben durch einen B. bewerkstelligt werden muss, der dann die beiden Noten an einander bindet (Beispiel a):



Daher hat dieser Bogen auch wohl specieller den Namen Bindebogen (s. d.) und Verbindungsbogen erhalten. Sind die beiden zu bindenden Noten durch einen Tactstrich von einander getrennt, sodass also der erste, auf einem schlechten Tacttheile erscheinende Ton auf dem vollschweren Theile des folgenden Tactes fortklingend erhalten werden soll, so entsteht dadurch eine Herüberbindung von Arsis auf Thesis, was häufig allein als die eigentliche Bindung bezeichnet wird (Beispiel b). Darüber siehe das Nähere unter Ligatura. — Der Bogen kann aber auch mehrere Noten mit einander verbinden, welche auf verschiedenen Stufen stehen; in diesem Falle wird er auch wohl Schleifbogen (s. d.) genannt (vgl. auch die Notenbeispiele des ersten Bandes auf S. 146). Er bedeutet, dass alle die Töne, deren Notenzeichen mit einem Bogen zusammengefasst sind, gebunden, d. h. beim Gesange auf derselben Sylbe, beim Spielen mit einem Bogenstriche vorgetragen werden sollen. Es darf da der Ton nicht eher losgelassen werden, als bis der folgende erscheint. Diese Vortragsweise ist beim Gesange, eben so auf Blas- und Streichinstrumenten unschwer auszuführen, beim Sänger und Bläser bewirkt es ein und derselbe Athemzug, beim Spieler ein und derselbe Bogenstrich; grössere Schwierigkeiten bietet sie aber für Tasteninstrumente, und die Kunst, einen Finger so lange auf seiner Taste ruhen zu lassen, bis der andere angeschlagen hat, wird nur nach vieler Uebung erlangt. Sollen ganze Sätze in solcher Weise gebunden gespielt werden, so bezeichnet man sie mit dem Worte *legato* oder *ligato* (s. d.). Das frappanteste Beispiel einer, die beiden vorstehenden Zwecke der Bindung bezeichnenden Schreibweise durch Binde- und Schleifbogen dürfte sich im Finale von Beethoven's *Cis*-moll-Sonate finden. — Ist die Bindung der Töne als Gegensatz des Abstossens zu betrachten, so bezeichnet der *Legato*-Bogen für den ausübenden Musiker auch den Gegensatz der *Staccato*-Punkte. Es können aber auch beide Vortragsbezeichnungen zu gleicher Zeit eintreten, nämlich die Punkte innerhalb eines B.s (⁀. . . .). In diesem Falle sollen die Töne allerdings gebunden vorgetragen werden, nicht aber, wie in den vorstehenden Fällen, in einander fliessend, sondern jeder einzelne während der Bindung durch einen sanften Druck hinlänglich bemerkbar markirt. Man hat diese Vortragsbezeichnung speciell mit dem Namen *Appoggiatura* und *Portament* (s. d.) belegt. Bei Streichinstrumenten bringt der leise Druck mit demselben Bogenstriche die beabsichtigte Wirkung leicht hervor, auch bei Blasinstrumenten und im Gesange bietet der sanfte Druck in demselben Athemzuge keine sonderlichen Schwierigkeiten. Dagegen verlangt gerade das Portament bei Tasteninstrumenten grosse Uebung, möchte überhaupt mit zu den schwierigsten Anforderungen gehören, die der gute Vortrag an den Pianisten stellt. — Es kommt ferner in instrumentalen Partien der Fall vor, dass das vorstehende Zeichen des Portaments über einer einzigen Note auftritt. Dann bedeutet es, dass der Spieler diesen Ton nicht aushalten, sondern nach Maassgabe des mit angegebenen rhythmischen Verhältnisses kurz und schnell hinter einander abstossen soll. Man bezeich-

net diese Vortragsweise mit dem Namen Bebung (s. d. und Beispiele im ersten Bande S. 498). — Der von einem Bogen umschlossene einzelne Punkt (𝄐 oder 𝄑) gilt als Zeichen der Ruhe. Steht dies Zeichen über einer Note, so ist es gleichbedeutend mit *Fermate* (s. d.); steht es über dem Schlusstactstriche eines Tonstückes, so bedeutet es überhaupt das Ende (*Finis*), trägt daselbst den Charakter einer Schreibverzierung, ohne irgend welche musikalische Bedeutung zu haben, und heisst Schluss- oder Finalzeichen. — Auch die Generalbassschrift, die heutzutage nur noch wenig angewendet wird, kennt den Bogen für bestimmte Fälle. Mit einem Bogen über der Ziffer 5 wurde der verminderte Dreiklang — Grundton, kleine Terz, verminderte Quinte (in Dur nur auf der siebenten, in Moll auf der zweiten und siebenten Stufe) — bezeichnet. Manche Componisten wollten mit dem Bogen über den Ziffern auch nur die Unvollständigkeit des Accordes oder durchgehende Accorde überhaupt bezeichnen. Das Nähere enthält der Art. Bezifferung (s. d.). — Endlich sei noch erwähnt, dass bisweilen ein Tact oder ein Satz durch einen Bogen eingeschlossen und das Wörtchen *bis* oder *tre* (*ter*) darüber geschrieben wird. Es bedeutet, dass das eingeklammerte Stück zwei- oder dreimal wiederholt werden soll und geschieht der Abkürzung oder Bequemlichkeit wegen, meist aber in Folge der Saumseligkeit des Schreibers, der es übersehen hatte, dass ein und derselbe Tact oder Satz mehrmals hinter einander gleichlautend vorkam. — 2) Der Bogen der Streichinstrumente (ital.: *arco*, franz.: *archet*) ist der bekannte, mit Pferdehaar bespannte Holzstab, vermittelst dessen die Saiten durch Darüberstreichen zum Ansprechen gebracht werden. Dass dieser Bogen nach Art des Instrumentes, für welches er bestimmt ist, in der Stärke, Grösse, Bauart u. s. w. verschieden ist, versteht sich von selbst, denn Violinen, Violen, Cellos und Contrabässe können nicht wohl mit demselben Bogen gespielt werden. Der Stab des B.s ist eine etwas über 57 Centimeter lange Stange von hartem, dabei aber leichtem und möglichst elastischem Holze. Das Fernambuk-(Brasilien-)holz hat sich als die zweckentsprechendste Holzart bewährt, und zwar diejenige Abart, welche unter dem Namen Schlangenholz in den Handel kommt. Der Stab läuft, von etwa 10 Cm. von seinem unteren Ende entfernt ab, allmälig sich verjüngend nach oben zu und endet hier in einem Zapfen, welcher der Kopf genannt wird. Die Grösse des Kopfes variirt natürlich nach der Stärke des Bogens; an Geigenbogen ist er gewöhnlich 1,77 Cm. hoch, an Bassbogen bis 3,5 Cm. Er muss wo möglich mit dem ganzen Stabe aus einem Stück Holz geschnitten sein, denn angeleimte Köpfe beeinträchtigen die Elasticität des Bogens. Der Kopf ist ausgehöhlt, um das obere Ende des Haarbezuges aufzunehmen; die Höhlung hat eine trapezförmige Oeffnung, deren breiteste Seite nach oben zu liegt, damit die Haare des Bezuges möglichst neben einander zu liegen kommen. Nachdem der Bezug eingeleimt ist, was weniger mit Leim, als mit einem gut klebenden Lack oder flüssigem Colophonium geschieht, wird der Rest der Oeffnung durch ein genau passendes Holzpflöckchen verschlossen. Zur grösseren Sicherheit ist gewöhnlich die ganze obere Fläche des Kopfes mit einer Elfenbein- oder Metallplatte belegt. Am unteren Ende des Stabes befindet sich der Frosch. Er besteht aus einem Stückchen Holz oder Elfenbein und richtet sich in seiner Grösse ebenfalls ganz nach der Art des B. Die Form, welche diesem Theile des B. in älterer Zeit durch seine Ausschweifungen und Verzierungen eine entfernte Aehnlichkeit mit dem bekannten hüpfenden Amphibium gegeben haben mag, könnte vielleicht die Ursache der sonderbaren Benennung gewesen sein. Der Frosch ist das Gegenstück zum Kopfe; in eine dem Kopfloche entsprechende Höhlung auf der oberen schmalen Seite ist das untere Ende des Haarbezuges eingelassen, das Loch auch mit einem Holzpflöckchen verschlossen und zur grösseren Festigkeit gewöhnlich noch in die obere Seitenfläche ein Elfenbein-, Perlmutter- oder Metallplättchen eingelegt. Die untere schmale Seite des Frosches ist ausgekehlt und legt sich an die Rundung des B.s an, aber so genau, dass der Frosch aus diesem Geleise nicht weichen kann. Hier befindet sich nun eine kleine eiserne Oese, mit einem Schraubengewinde in die Kehlung eingelassen. Diese Oese passt in eine vertical in das untere Stabende eingeschnittene Rinne; in diese Rinne mündet aber auch eine etwa 4,7 Cm. lange Schraube, welche von aussen horizontal in das untere durchbohrte Stabende hinein-

gesteckt wird, und dadurch, dass diese Schraube in den Schraubengang der Froschöse hineingreift, ist es möglich, den Frosch selbst beliebig in grösseren und kleineren Dimensionen auf- und abzuschieben. Dadurch aber wird wiederum der Haarbezug zwischen Kopf und Frosch straffer angezogen oder schlaffer nachgelassen, jenachdem der Spieler die Elasticität seines B.s erhöhen oder erniedrigen will. Wie viel oder wie wenig das geschehen muss, darüber lassen sich bestimmte Regeln oder Verhältnisszahlen nicht geben, es hängt ganz von der Individualität jedes einzelnen Spielers selber ab, jenachdem er gewöhnt ist. Im Allgemeinen dürfte nur als Regel gelten, dass der Bezug nicht zu schlaff gespannt sein darf, weil sonst bei etwas stärkerem Drucke der Stab leicht mit dem Haare die Saiten berührt. Er darf aber auch nicht zu straff angezogen sein, denn dadurch wird der Stab gewöhnlich aus der Richtung der geraden Linie gezogen, die er vom Frosche bis zum Kopfe bilden muss, und der Spieler verliert dadurch die Herrschaft über ihn, da er namentlich bei schnelleren Passagen bald zu stark, bald zu schwach von den Saiten abspringt. — Was nun den Haarbezug des B.s anbetrifft, so bedient man sich dazu bekanntlich des Pferdehaares. Merkwürdiger Weise greifen die schwarzen Haare die Saiten viel stärker an, als die weissen; erstere finden daher nur zu den Contrabassbogen Verwendung. Der Bezug darf nicht zu stark und auch nicht zu schwach sein; der zu starke Bezug berührt die Saiten mit so grossem Volumen, dass er den Schwingungen hinderlich wird; der zu schwache bewirkt das Gegentheil, die Saiten können die ausreichende Zahl von Schwingungen nicht hervorbringen. Eine Anzahl von 110 bis 130 Haaren hat sich als die zweckentsprechendste bewährt. Ein kleiner Metallschieber, welcher da, wo die Haare den Frosch verlassen, auf letzteren aufgeschoben werden kann, dient dazu, die Haare aus einander zu drücken, damit sie sich möglichst in eine Fläche ausbreiten. Da die Fettigkeit der Haare beim Hinüberstreichen über die Saiten die nöthige Reibung zur Hervorbringung der Schwingungen verhindert, so muss der ganze Bezug mit Geigenharz oder Colophonium (s. d.) eingerieben werden, was von Zeit zu Zeit wiederholt wird, in der Regel vor jedesmaligem Gebrauche. — Die besten Violin- und Violoncellbogen lieferte François Tourte (geb. 1774, gestorb. 1835) in Paris; sie sind bis zum heutigen Tage noch immer das unübertroffene Muster für die Bogenfabrikation. Selbstverständlich sind sie daher, gleich den alten italienischen Geigen ersten Ranges, ein sehr gesuchter und theurer Artikel, und es ist nichts Seltenes, dass ein echter Tourte'scher B. mit mehreren Friedrichsd'ors bezahlt wird. — Einiges Allgemeine über die Kunst, den Bogen zu handhaben, s. unter dem Art. Bogenstrich. — 3) Der B. bei Blechinstrumenten war eine zu ihrer Zeit sehr wichtige Erfindung, die aber jetzt durch die Ventilinstrumente mehr oder weniger verdrängt worden ist. Durch kreisförmig gebogene Rohre von Messingblech, — daher Krummbogen genannt — welche man dem Horne unmittelbar unter dem Mundstücke anschob, vermochte man die ursprüngliche Stimmung um einen ganzen (grosser Krummbogen) oder einen halben (kleiner Krummbogen) Ton zu erniedrigen, denn das Hornrohr konnte durch Anschiebung des B.s ja nur länger gemacht werden, nicht aber kürzer, also war wohl eine Vertiefung, nicht aber eine Erhöhung der Stimmung möglich. Und selbst die Vertiefung schwankte in der Stimmung oft so bedeutend, dass noch kleine Messingrohre, Setzstücke, aufgesteckt werden mussten. Wollte man also im Orchester eine mehrfach verschiedene Stimmung haben, so musste man auch verschiedene Hörner mit ihren dazu gehörigen B. anwenden. Diesem Uebelstande half A. J. Hampel in Dresden 1748 dadurch ab, dass er das Waldhorn so construirte, dass die Krummbogen nicht unter dem Mundstück, sondern in der Mitte des Instrumentes eingeschoben wurden und zwar so, dass ein weiteres oder geringeres Einschieben jene Regulirung durch Setzstücke überflüssig machte. Es wurden B. für alle Tonarten construirt, und so konnte der Hornist auf einem Instrumente in allen Tonarten blasen, falls er nur die B. zur Hand hatte. Die Erfindung der Ventilhörner aber hat dem Instrumente erst die ihm bis dahin fehlende Chromatik gegeben, und damit sind die Umstimmungsbogen ausser Cours gesetzt worden. Das Nähere darüber siehe unter Horn. — Auch bei der Trompete sind die B. zum Umstimmen der einfachen Naturinstrumente ihrerzeit in Gebrauch gekommen, bis auch

hier das Ventilsystem die B. verdrängt hat. — Die Erfindung der Krummbogen als Umstimmungsmittel bei Blechinstrumenten wird gemeinhin ins 18. Jahrhundert gesetzt, indessen haben die Krummbogen oder Krummbügel schon zu Anfang des 17. Jahrhunderts existirt, allerdings bei einem Instrumente, bei dem sie später nicht wieder in Gebrauch gekommen sind, nämlich bei der Posaune. Michael Prätorius sagt in seinem Werke »*Syntagma Musicum*« *Tom. II*, Wittenberg, 1619, S. 32: »Es ist aber sonderlich dieses *Instrumentum musicum* (Posaun) vor anderen blasenden Instrumenten vberall, in allerley Consorten vnd Concerten wol zu gebrauchen, Sintemal es nach allerley Tonen, vmb etwas höher vnd niedriger, nicht allein durch auffsteckung vnd abnehmung des Krum-Bügel (*Cromette*) vnd anderen auffsteckelss Stücken, (*Polette* genand) sondern auch mit dem Mund vnd Winde, ohne auffsteckung der Krum-Bogen, allein durch den Ansatz vnd Mundtstück, von einem geübten vnd erfahrnen Künstler, nach seinem gefallen, *per tonos et semitonia* gezwungen vnd gebraucht werden kan.«
W. Lackowitz.

Bogenflügel nannte der Mechanicus Hohlfeld in Berlin seine 1754 bekannt gemachte Verbesserung des 1600 von Hans Heyden in Nürnberg erfundenen sogenannten Nürnbergischen Geigenwerkes. Ausführlicheres darüber findet man in dem Artikel Bogenklavier. 0.

Bogenführung, s. Bogenstrich.

Bogenguitarre, s. *Guitarre d'amour*.

Bogenhammerklavier hiess ein von dem Mechanicus und Instrumentemacher Greiner in Wetzlar oder dem Orgelbauer Schmidt in Rostock wahrscheinlich 1779 erfundenes klavierartiges Instrument, das in dem von Cramer herausgegebenen »Magazin für Musik« im Juni 1783, S. 658 genauer beschrieben worden ist. Dasselbe hat die äussere Gestalt eines gewöhnlichen Klavieres, besitzt aber zwei über einander befindliche Tastaturen und besteht eigentlich aus zwei an einander gebauten Instrumenten, einem mit Drahtsaiten bezogenen gewöhnlichen Klaviere, welches durch die obere Tastatur behandelt wurde, und einem anderen, das nur Darmsaiten erklingen liess, die wie bei dem Hohlfeld'schen Bogenflügel tönend erregt wurden, was durch das Spielen der unteren Claviatur geschah. Beide Claviaturen konnten auch gekoppelt werden, sodass man, indem eine Tastatur gerührt wurde, beide Saitenarten gleichzeitig erklingen lassen konnte. In neuerer Zeit findet man dies Instrument blos noch in Kunstsammlungen, und auch da nur selten noch vor. 0.

Bogenhardt, Gustav Franz, musikalischer Schriftsteller und Musiklehrer zu Hildburghausen, wo er am 3. Nov. 1809 geboren und am 31. Juli 1843 gestorben ist.

Bogeninstrumente, (ital.: *stromenti d'arco*) nennt man alle diejenigen Tonwerkzeuge, bei denen Saiten durch Reibung vermittelst in einen sogenannten Bogen gespannter Pferdehaare tönend erregt werden, die der Wirkung halber mit Colophonium eingerieben werden müssen. Diese zuletzt erfundene Instrumentgattung, jetzt die Seele des Orchesters bildend, wurde zuerst im Laufe des elften Jahrhunderts in der Geschichte genannt. Ueber den Namen des Erfinders dieser Instrumentgattung, ja selbst über die Gegend der Erde, wo diese Erfindung zuerst praktische Verwerthung fand, wird wohl stets ein Dunkel bleiben. Einige meinen, dass Nordeuropa die Wiege der Erfindung gewesen sei, und dass das im neunten Jahrhundert unter dem Namen »nordische Lyra« bekannte Saiteninstrument (vgl. Didron Annales III, S. 151 bis 153), eine Nachbildung der griechischen durch die Römer eingeführten Lyra, dasjenige Instrument wäre, aus dem unsere B. sich allmälig gebildet hätten. Sie nehmen an, dass schon im Anfange des zehnten Jahrhunderts im europäischen Norden, vorzüglich von den Normannen, diese Lyren in grosser Anzahl einsaitig gefertigt, und dass sie durch einen metallenen Bogen behandelt worden seien; als Beweis für die Richtigkeit dieser Anschauung weisen sie auf die früheste Benennung der Instrumente dieser Art hin. Der älteste bekannte Name in Europa für ein B. ist *Crout*, von *Crut* oder *Cricht* abstammend, woraus später die Bezeichnungsweise *Hrotta*, *Rotte* für dasselbe sich gestaltete. Diese Benennung, so wie dass dies Instrument in England dauernd seine Urgestalt bewahrte und nur ausserhalb dieses Landes im zwölften Jahrhundert seine Form änderte, und dann, dass zu

Ende des zwölften Jahrhunderts erst die *Rotte* genannte Verbesserung der *Crout* diese antiquirte, dienen dieser Behauptung zur Begründung. Andere halten sie für eine Blüthe der islamitischen musikalischen Bestrebungen auf den ehemals assyrischen Gefilden Asiens, und führen als Beweis für diese Annahme an, dass sich noch heute in jenen Fluren B. in den mannigfaltigsten und ursprünglichsten Formen vorfinden, z. B. die *Marabba*, *Rebab*, *Kemangeh's* in den verschiedensten Formen und andere; dass ferner erst nach der Berührung des Orients und Occidents während der Kreuzzüge, im elften Jahrhundert, im Abendlande sich unverwerfliche Zeugnisse für deren Gebrauch vorfinden; dass später, in der Zeit von dem elften bis zum vierzehnten Jahrhundert hin, ausschliesslich ein dreisaitiges noch höchst unvollkommenes B. von den herumziehenden Musikern gebraucht wurde, welches man in Frankreich *Rebec* nannte, und noch heute ein ähnliches Tonwerkzeug vom Norden Afrikas bis nach Indien bei den Muhamedanern in Gebrauch sei, was dieselben *Rebeb*, *Erbeb* oder *Repab* heissen. Abbildungen desselben finden sich in Valery's »*Voyage en Italie*«, I, 213 und Hefner's »Trachten des christlichen Mittelalters«, erste Abtheilung, Tafel 83, als Manuscript in der Leipziger Bibliothek vorhanden. Späteren Forschern mag es vorbehalten bleiben, über dies Dunkel in der Musikgeschichte Licht zu verbreiten: uns genügt es hier, von beiden Anschauungen Kenntniss genommen zu haben. Mag die Entscheidung über diese Zweifel ausfallen, wie sie will, so viel ist sicher, dass bisher sich nur im Abendlande diese Instrumentgattung einer bedeutenden Ausbildung erfreute. Hier diese verschiedenen Ausbildungen chronologisch aufzuführen, würde mehr Raum erfordern, als dem Zwecke zu widmen billig ist, und auch oft sich als sehr unwesentlich in der Sache erweisen; doch die Angabe des allgemeinen Entwickelungsganges dieser Instrumentgattung ist zu leicht übersichtlich zu geben, als dass wir dieselbe hier wenigstens nicht verzeichnen sollten. Wie die Entwickelung der Musik selbst in Bezug auf den in ihr angewandten Tonumfang sich in der Zeit gab, so auch diese Diener ihrer Macht. Die Töne der Menschenstimme und vor Allem die von Männern war in älterer Zeit das Element, aus dem die musikalische Kunst ihre Werke baute. Auch als in der abendländischen Musik der gefühlte Ton sich einer immer grösseren Pflege zu erfreuen hatte, war noch dies Element vorherrschend in Anwendung, und man glaubte dasselbe den B. zur Nachahmung und grösseren Ausbildung am würdigsten nur überweisen zu können. Diesem Umstande verdankt jene Zeit die Unzahl Arten dieser Instrumentgattung, die alle durch besondere Namen, wie: *Viola d'amour*, *Viola di Gamba*, *Viola*, *Viola di bordone*, *Viola pomposa* etc., über welche in den einzelnen Artikeln das Nähere berichtet wird, bezeichnet wurden, und von denen jede Art wieder eine Legion Abarten zeigte. Als man nun, durch die Ausbreitung der Oper und Harmonie befördert, den gefühlten Ton immer mehr getrennt vom Sprachlaut verwerthete und auf die höchsten und tiefsten musikalisch brauchbaren Töne zu übertragen wünschte, construirte man die B. in den verschiedensten Grössen, aus welchen Grössen sich zuletzt nur vier Arten im Gebrauch erhielten: jetzt Violine, Viola, Violoncell und Bass (das Bogenquartett) genannt, deren zwei kleinere Töne erzeugten, welche der höheren und tieferen Frauenstimme ähnlich erklangen, und deren zwei grössere der oberen und niederen Männerstimme entsprachen. Dieser ganze Process der Vervollkommnung und Klärung der B. im Abendlande fand auf durchaus empirischem Wege statt und liefert einen Beweis dafür, dass durch sorgfältige praktische Versuche dasselbe zu erreichen möglich ist, was sonst nur die klarste wissenschaftliche Erkenntniss gestattet. Betrachten wir die Resultate der Empirik, welche die Meister: Ant. Amati (1592 bis 1619), Nicolo Amati (1662 bis 1692), Giuseppe Guarneri (1690 bis 1707), Ant. Stradivari (in derselben Zeit thätig) und Jacob Steiner (1650 bis 1670 in Blüthe) auf diesem Felde der Instrumentbaukunst errangen, so finden wir bei allen Werken derselben die gleiche Grundregel maassgebend, und die Wissenschaft hat bisher von diesen Werken nur Kenntniss zu nehmen vermocht, ohne selbst für deren Construction eine genügende rationelle Begründung geben zu können. Denen, die sich für die Ergebnisse genauer Untersuchungen in diesem Wissensbereiche interessiren, empfehlen wir ausser Savart's »*Mémoire sur la construction des instruments à cordes et à archets*« (Paris, 1819):

Antonio Bagatella's 1782 von der Akademie zu Padua gekrönte Preisschrift, die auf Kosten derselben 1786 gedruckt wurde, »*Regole per la costruzione de' Violini, Viole, Violoncelli e Violoni bassi*«, welche Schrift auch in deutscher Sprache unter dem Titel: »Ueber den Bau der Violinen, Bratschen u. s. w.« übersetzt von J. O. H. Schramm (Leipzig, 1806) erschienen ist. Selbst als die Wissenschaft Modificationen der gangbaren Formen der B: als besser zu empfehlen sich erlaubte, haben es diese Empfehlungen doch nicht vermocht, eine Aenderung der empirisch entdeckten Instrumentarten dieser Gattung zu bewerkstelligen. Wir erwähnen nur beispielsweise jenes von Berlioz construirten und von Guillaume zu Paris gebauten Riesenbasses, von dem man Wunderdinge erwartete, und die von Savart empfohlenen eisernen Violinen in Trapezform; alle diese neueren B. kamen eigentlich nie in Gebrauch, sondern haben nur auf grossen Kunstausstellungen brillirt. — Was die **Akustik** über die ganze Tonerregung durch B. zu enthüllen vermocht hat, ist bisher zwar fast gar nicht auf den Bau derselben von Einfluss gewesen, doch zur klareren Erkenntniss dessen, wesshalb die Tonzeugung der Instrumente dieser Art in der abendländischen Musik gerade sich der weitesten Ausbildung erfreuen musste, unentbehrlich. Die Producte dieser Tonwerkzeuge entstehen durch eine Gesammtwirkung der steten Tonerregung, welche vom Empfinden des Spielers in jedem Momente abhängig erhalten werden kann, der Schwingung der Saiten und der Multiplication des erregten Tones vermittelst Resonanz. Die stete Tonerregung wird bei dieser Instrumentgattung in ganz eigener Art ausgeführt. Die geringste seitliche Bewegung eines Saitentheiles in der Nähe eines der Saitenenden bewirkt eine wellenförmige Fortpflanzung gleicher Abweichungen der einzelnen Saitentheile aus ihrer Ruhelage längs der ganzen Ausdehnung der Saite, die in ihrer seitlichen grössten Abweichung von der Stärke der dies bewirkenden Kraft abhängig ist. Die geometrische Grösse der Abweichung (*l'Amplitude*) bedingt die Intensität, wie die Zahl der Schwingungen die Höhe des Tones bestimmt. Der Bogen (s. d.), oder vielmehr ein Theil desselben, die Pferdehaare, bewirkt nun solche seitliche Bewegung eines Saitentheiles in der bisher bekannt bestmöglichen Art. Die mit Colophonium bestrichenen Pferdehaare, welche in gleich inniger Weise bei gleicher Spannung einer Saite auf derselben haften, und deren rechtwinklige Fortbewegung über die Saite weg, die so geführt wird, dass sie stets mit derselben in Berührung bleiben, bedingen eine gleichartige Seitenbewegung derselben, welche durch den Wechsel und die Grösse der Kraft moderirt wird, die die Pferdehaare auf die Saite äussern. Sobald nun die Abweichung des betreffenden Saitentheiles, so weit es das Haftmittel, der Pferdehaardruck und die materielle Beschaffenheit der Saite selbst gestatten, ihre Höhe erreicht hat, reisst sich die Saite von den Pferdehaaren los und eilt ihrer Ruhelage zu. Die stete Berührung des Bogens mit der Saite erlaubt dem Musicirenden nach seinem Wollen diesen Bewegungsprocess nicht allein zu wiederholen, sondern auch ihn in einer Art auszuführen, dass die Wirkungen desselben sich fast jeder Beschreibung entziehen. Diese Wirkungen, die zarten Uebergänge, in welchen eine gute Bogenführung den Ton durch alle Stufen der Stärke hindurch zu leiten vermag, der stete Zufluss neu erregender Kraft, welcher der Saite durch den Bogen geboten wird, sind es, welche den B.n einen so entschiedenen Vorrang in Ausdruck und Tonfülle vor den Saiteninstrumenten des Alterthums verliehen haben. Es ist unbestreitbar, dass mit Vervollkommnung der B. zu Anfang des 17. Jahrhunderts eine neue Aera der Instrumentalmusik begonnen hat, welche selbst nicht ohne mannigfache Rückwirkung auf die Entwickelung der Musik selbst geblieben ist, und dass diese in der eigenen steten Tonerregung der B. wohl seinen Hauptgrund hat. Der zweite Factor der Tonerregung dieser Instrumentegattung: die Schwingungen der Saiten sind in dem Artikel Akustik in so eingehender Weise beleuchtet worden, dass hier jede weitere Besprechung desselben wegbleiben mag. Wenn nun, was den dritten Theil der die Tonzeugung dieser Instrumentgattung bewirkenden Gesammtwirkung betrifft, zwar auch die Resonanz in demselben Artikel eingehend erörtert worden ist, so lassen doch manche Eigenheiten dieser Naturkraft, die sich gerade bei den B.n bemerkbar machen, hier einige Bemerkungen über dieselbe wünschenswerth erscheinen. Die Quantität der Bewegung, die eine Saite der Luft

zu übermitteln vermag, ist zu gering, um in irgend einer Entfernung gehört werden zu können, desshalb bedürfen alle Saiteninstrumente mittönender Apparate, die die Luft in tönende Schwingungen versetzen. Diese Apparate sind die grossen mit den Saiten verbundenen sehr dünnen Körper, die zwischen sich einen Luftkörper mehr oder weniger abgrenzen (s. Resonanzkasten). Von der Anordnung und der Qualität der Resonanzkastentheile nun und dem Verhältniss derselben zum eingeschlossenen Luftkörper hängt die mehr oder minder gute Tonwirkung der Saiteninstrumente überhaupt, wie die der B. insbesondere ab. Die grösstmögliche Multiplication der Tonkraft kann nur durch eine beinahe gleichzeitige gleiche Wirkung auf die Aussenluft von einer Fläche aus geschehen. Ist nun eine Saite so mit einem dünnen Körper aus Tannenholz in Verbindung gebracht, dass deren tönende Vibrationen sich demselben mittheilen, so ist die beinahe gleichzeitige Wirkung der Saite und des Holzkörpers, weil dieser den Ton am schnellsten fortpflanzt, erreicht. Erfahrungen haben gelehrt, dass sich diese Wirkung, wenn mehrere solche dünne Holzkörper zu einem Kasten eng verbunden werden, steigert, welche Steigerung nicht allein in der Verschiedenheit der Grössen der einzelnen verbundenen Körper und der diesen eigenen Tonfortpflanzung ihren Grund hat, sondern auch in dem Verhältnisse des Eigentones besonders der grösseren derselben zu dem des eingeschlossenen Luftkörpers. Selbst eine gleichzeitige Verschiedenheit der Tonfortpflanzung, durch die Bestandtheile des Resonanzkastens bewirkt, scheint der besten Tonwirkung nothwendig, und zwar eine solche, die dem Schwingungsverhältniss der Töne überhaupt ähnlich ist. Hierin findet die bei den B.n befolgte Praxis, den Boden aus Ahorn- und die Decke aus Tannenholz zu fertigen, ihre Begründung; der Ton pflanzt sich nämlich in den beiden Holzarten im Verhältniss von 2 : 3 fort. Betrachten wir die Verhältnisse der Schallkasten bei den B.n zu einander, so wie die der tongebenden Saiten und vergleichen diese mit den Verhältnissen der akustischen Gesetze der Töne, welche in der abendländischen Musik als anwendbare betrachtet werden, so offenbart sich in vielen eine Gleichheit, die nicht ohne inneren Zusammenhang mit der Resonanz sein kann, aber bis jetzt mit Klarheit von der Wissenschaft noch nicht erkannt ist. Vergleichen wir z. B. die geometrisch ähnlichen Schallkasten der B., so zeigen dieselben in ihren linearen Ausdehnungen ein Verhältniss, das dem akustischen Gesetze: die Quadrate der Schwingungszahlen verhalten sich umgekehrt wie die dritten Potenzen der Saitenlängen, entspricht. Vergrössert man somit die Länge, Dicke und Spannung einer Saite auf das Vierfache, so sinkt die Schwingungszahl auf ein Achtel der anfänglichen Grösse, also der Ton um drei Octaven herab. Die Tonlage der Viola ist um eine Quinte tiefer als die der Violine, das Violoncell steht eine und der Contrabass nahe zwei Octaven tiefer als die Viola. Berechnet man hiernach von der Saitenlänge der Violine ausgehend: Violine 34; Viola 36,8; Violoncell 65,6 und Contrabass 107,2 Centimeter die der drei anderen B., so findet man: 41,4 Centimeter für die Viola; 66,9 für das Violoncell und 104,6 für den Contrabass. Wie man sieht, weicht nur die Viola merklich von den so gefundenen Verhältnissen ab, und es ist offenbar die Mensur derselben des Fingersatzes halber verkürzt, wodurch die Tiefe fast allein durch das grössere Gewicht der Saiten herausgebracht ist. Die Länge der Resonanzräume dieser Instrumente: Violine 34; Viola 37,7; Violoncell 72 und der Contrabass 103,7 Centimeter, sind in der That den eigentlichen Tonverhältnissen ihrer Tonreiche zwar nicht entsprechend, sonst müssten sie: 34; 51; 102 und 204 Centimeter betragen, allein die Instrumentbauer haben die Stimmung des Resonanzapparates durch Erhöhung des Kastens, Verstärkung der Bretter u. s. w., also in anderer Weise, nahezu zu erreichen gestrebt, da der Gebrauch eine Aenderung forderte. — Man sieht aus diesen Auslassungen zwar, wie wenig uns die Wissenschaft die Irrwege der Resonanz zu beleuchten vermag, aber auch zugleich, wie dieselbe doch schon hier Wege ahnend anzudeuten vermag, die wenigstens auf eine hellere Ferne zu führen scheinen. C. Billert.

Bogenklavier, Nürnbergisches Geigenwerk, Klaviergambe, Geigenklaviercymbel, Bogenflügel, Gambenflügel und Xänorphica hiess nach einander eine dem Flügel mehr oder weniger ähnliche Art Instrumente, die von Cla-

viaturen regiert wurden; diese setzten einen Mechanismus in Bewegung und bewirkten dadurch die Tonerregung der Saiten dieser Instrumente durch Streichen derselben vermittelst einer den Bogen bei einer Geige ersetzenden Vorrichtung, die entweder aus eigens dazu eingerichteten, mit Colophonium bestrichenen Rollen oder Gebünden aus Pferdehaaren bestanden. Die im 16. Jahrhundert besonders verbreiteten Bogeninstrumente liessen den Mangel der Klaviere in Bezug auf die Tonbildung klarer erkennen und regten erfinderische Köpfe, welche glaubten, dass diese Tonbildung eben so vollkommen wie bei der Geige auch durch Tasteninstrumente zu erreichen möglich wäre, im Laufe des 17. Jahrhunderts zu vielen derartigen Versuchen an. Die Erfindung eines Instrumentes, das diesem Zeitbedürfnisse genügen sollte, wird dem zu Ende des 16. und im Anfange des 17. Jahrhunderts zu Nürnberg an der St. Sebalduskirche angestellt gewesenen Organisten Johann (Hans) Heyden oder Hayden zugeschrieben, und ist unter dem Namen »Nürnbergisches Geigenwerk« allgemeiner bekannt geworden. Im J. 1600, berichtet die Sage, machte Heyden zuerst die Welt mit einem solchen Instrumente, welches er Geigenclavicymbel oder Geigenwerk nannte, durch eine Schrift in deutscher Sprache bekannt, die jedoch verloren gegangen ist. Eine in lateinischer Sprache abgefasste, noch vorhandene ähnliche Schrift, betitelt: *»Commentatio de musicali instrumento, reformato a J. Heiden Seniore, germanice primum conscripta et recognita, nunc vero a philomuso latinitate donata«* (1605) giebt uns noch den ersten Bericht, und in Folge einer dritten Schrift: *»Musicale instrumentum reformatum«* (1610) erhielt er für diese Erfindung von Kaiser Rudolph II. für sich und seine Erben ein Privilegium; Niemand durfte im ganzen deutschen Reiche dies Instrument nachmachen oder nachgemachte verkaufen. Da er seine Erfindung selbst ein Geigenwerk nannte und dieselbe nur von ihm aus Nürnberg bezogen werden konnte, so war die erst angeführte Benennung eine fast sich von selbst ergebende und eine bald weit verbreitete für dies Instrument. Die äussere Form dieses sogenannten Nürnbergischen Geigenwerkes war beinahe dieselbe, wie die des damals gebräuchlichen Klaviers. Den Bezug (s. d.) dieses Instrumentes bildeten Messing- und Stahlsaiten, die, wenn sie erklingen sollten, durch kleine rotirende hölzerne Räder gerieben wurden, welche auf ihrem Umkreise mit von Colophonium bestrichenen Pergamentstreifchen bekleidet waren. Die Rotirung dieser Räderchen war, wenn das Instrument gespielt wurde, eine stete, und wurde vermittelst eines durch eine Schnur ein Hauptrad in Bewegung versetzenden Fusstrittes bewirkt. Die Reibung einer Saite verursachte man durch Niederdrücken der entsprechenden Taste, indem dann die Saite mittelst besonderer Vorrichtungen, die in gewisser Beziehung eine gefühlte Verschiedenheit in diese Reibung zu bringen dem Spieler gestatteten, auf die Rädchen gezogen wurde. Der Vorzug dieses Tonwerkzeugs vor dem gewöhnlichen Klaviere war, dass man die Töne auf demselben in den verschiedensten Stärkegraden auszuhalten und an- wie abschwellend zu geben vermochte, welchen Vorzug auch der Erfinder in seinen oben erwähnten Schriften über dasselbe besonders hervorhebt. Lange Zeit hindurch fand sich der damalige Tonsinn durch diese Tonzeugungsart vollkommen befriedigt. Als jedoch das Klavier einige Vervollkommnungen erlebte, die besonders schnelle Passagen auszuführen erlaubten und die Streichinstrumente allgemeiner und öfter gehört wurden, empfand man — da der Mechanismus des B. nicht ohne Geräusch seine Aufgabe lösen konnte und dies Geräusch sich beim Musiciren stets sehr störend bemerkbar machte, so wie da ferner nur gehaltene Töne in angenehmer Weise und langsamer Folge durch das B. erzeugt werden konnten — diese den Musikgeschmack der Zeit übel berührenden Eigenheiten desselben immer mehr, und suchte durch neue Erfindungen diesem Uebelstande abzuhelfen, um andererseits die Vorzüge dieses Tonwerkzeuges zu wahren. Georg Gleichmann, eine musikalisch sehr begabte Natur, die schon in jüngeren Jahren sich auch durch Offenbarung eines angeborenen Sinnes für Instrumentbau bemerkbar gemacht hat (er baute in seinem 13. Jahre ohne jegliche Anleitung ein Klavier), ging in reiferen Jahren, als er Organist in Ilmenau war, daran, diese Aufgabe der Zeit zu lösen. Indem Gleichmann das sogenannte Nürnbergische Geigenwerk als Muster nahm, baute er das nach seiner Klangwirkung von ihm Klaviergambe genannte

Instrument ähnlicher Art, und beschäftigte sich in seinen ferneren Lebensjahren vorzüglich mit dem Bau solcher Instrumente, wodurch er auch sein Andenken auf die Nachwelt gebracht hat. Er gab seiner Erfindung eine ovale Form und construirte den Mechanismus derselben derartig vollkommener, dass das durch die Klaviergambe verursachte Geräusch viel weniger störend sich bemerkbar machte, als dies bei den früheren Instrumenten ähnlicher Art stattfand, so wie ausserdem noch hervorzuheben ist, dass es ihm gelang, den Ton desselben dem eines Streichinstrumentes viel ähnlicher zu erzeugen. Durch letzterwähnte Vervollkommnung erhielten die höheren Töne der Klaviergambe einen der Viola und Violine, und die Basstöne einen der *Viola di Gamba* ähnlichen Klang. In jener Zeit war vorzüglich der Ton der *Viola di Gamba* eine sehr beliebte Klangfarbe, und dies veranlasste Gleichmann wohl zu seiner Benennung des in Rede stehenden Tonwerkzeuges. Trotz dieser Verbesserungen verblieb doch der Klaviergambe noch eine Tonbeifügung, welche der damals sehr schnell sich entwickelnde Musiksinn übel vermerkte; zudem zeigte es dieselbe Unbeholfenheit bei schnelleren Tongängen wie das Geigenwerk Heyden's. Auch die Franzosen hatten dieser deutschen Erfindung theilweise ihre Aufmerksamkeit zugewandt, was durch die Erscheinung bewiesen ist, dass im J. 1741 am 21. Januar ein gewisser le Voirs in der Akademie zu Paris einen Vortrag hielt, der uns im siebenten Bande der »*Machines et inventions approuvées par l'Académie de Paris*« S. 183 erhalten ist, in welchem er sich als Erfinder dieser instrumentalen Tonzeugungsart bezeichnete. In der That aber war dies Instrument nur eine durch theilweise Umgestaltung erhaltene neue Klaviergambe. In Form eines Flügels gebaut, war dies Instrument mit 25 Darmsaiten bezogen, welche durch hölzerne Wirbel ihre Stimmung erhielten, wie die Saiten der Violine. Die Saiten, die in fester ungleicher Höhe sich befanden, hatten jede einen beweglichen Steg, wodurch also 50 verschiedene Töne zu erzeugen möglich wurde. Gebünde von eigens dazu präparirten Pferdehaaren, in ihren verwandten Enden nur von ungefähr 7,8 Centimeter Länge, die über Rollen sich bewegten, welche vermittelst der Füsse des Musicirenden hin und her gezogen werden konnten, waren in der Nähe der Stege angebracht, um durch Reibung mit der Saite tonzeugend zu wirken. Diese Gebünde kreuzten die Saiten perpendiculär und konnten nach dem Ermessen des Spielers in geringerer oder stärkerer Art den Ton der Saite entlocken. Die Tasten der Claviatur, welche der des gewöhnlichen Flügels äusserlich glich, hatten an ihrem hintersten Ende kleine Rollen, oben und unten eine. Beim Niederdrücken einer Taste drückte die obere Rolle die vor ihr befindlichen Pferdehaargebünde gegen die fest liegende Saite, wodurch dann diese von den auf und nieder gezogenen Gebünden gestrichen und tönend erregt wurde; je nach der Stärke des Druckes auf die Taste gab die Saite einen in seiner Intensität verschiedenen gleich hohen Ton. Die anderen, am unteren Hintertheile der Tasten befindlichen Rollen wirkten in gleicher Weise nach der anderen Seite hin. Da die Art des Druckes der Rolle gegen die Gebünde für die Tonintensität bestimmend war, so konnte jede Tonmodification durch dies Instrument, selbst das *Crescendo* und *Diminuendo*, dem Geschmacke entsprechend ausgeführt werden. Auch die Klangfarbe entsprach durchaus der der Klaviergambe. Die dieser Erfindung eigenen Uebelstände waren aber fast noch grösser als die der deutschen Klaviergambe, selbst im Verhältniss zu den Vorzügen derselben. Zuvörderst entstand, des fast nur 5 Centimeter langen gleichen Streichens der Saite halber, ein Erklingen derselben, was von dem des gewöhnlichen Klaviers nicht sehr verschieden war; dann war das Geräusch des Mechanismus bedeutender, als das des deutschen ähnlichen Instrumentes, und forderte eine immerwährende Fussbewegung des Instrumentisten, welche auf die Dauer sehr ermüdend wirkte. Am meisten jedoch verhinderte eine weite Verbreitung dieser verbesserten Klaviergambe der Umstand, dass auf derselben nur Tonstücke gegeben werden konnten, die eigens für dasselbe gesetzt worden waren, da die zwei durch eine Saite hervorzubringenden Töne eine Toncombination bedingten, welche nur ein genauer Kenner des Instrumentes am klangvortheilhaftesten zu bestimmen vermochte. Diesem Uebelstande versprach zwar le Voirs in Balde abzuhelfen, doch ist es bisher nicht bekannt geworden, dass er dies Versprechen erfüllte. — In Deutschland trat kurze Zeit nachher (1754) der Mechanicus Hohlfeld

in Berlin mit einer Verbesserung der Klaviergambe hervor, welche er Bogenflügel nannte. Dieser sogenannte Bogenflügel zeigte die gewöhnliche Flügelform und hatte einen Bezug aus Darmsaiten. Mit Colophonium bestrichene Pferdehaare, die über Räder gezogen waren, übernahmen die tonerregende Aufgabe in dem Mechanismus dieser Verbesserung, welcher ähnlich wie der des Geigenwerkes u. s. w. durch einen ein Schwungrad u. s. w. bewegenden Fusstritt in Gang gesetzt wurde. Die Tasten des Bogenflügels bewegten die Saiten aus ihrer Ruhelage gegen die sich bewegenden Räder. Zwischen einem Rädchen und der davor befindlichen Saite konnte durch das Niederdrücken einer Taste eine vom Belieben des Spielers abhängige Annäherung bewirkt werden, die die Reibung der Saite durch die Pferdehaare zur Folge hatte. Da diese vom Niederdrucke der Taste abhängige Reibung je nach ihrer Mächtigkeit einen in der Stärke verschiedenen Ton erzeugte, so konnte vermöge des Bogenflügels ein weniger oder mehr gefühlter Ton gebildet werden, der im Verhältniss zu dem, der von der Klaviergambe nur zu erzielen möglich war, sich als viel vollkommener erwies. Die Spielart desselben war eine viel leichtere, als man bisher bei ähnlichen Instrumenten gewohnt war, sodass der geringste Druck auf eine Taste schon eine Tonangabe hervorbrachte. Trotz der vielfachen mechanischen Verbesserungen war es Hohlfeld doch nicht gelungen, das Nebengeräusch beim Bogenflügel zu beseitigen; auch die Klangfarbe desselben war der der Geigeninstrumente fast in Nichts ähnlicher als früher. — Erst lange Zeit nachher ging man wieder in Deutschland daran, eine Vervollkommnung dieser Instrumenteart auszuführen. Der in Königsberg ansässige Mechanicus Garbrecht unterzog sich in Gemeinschaft mit dem Prediger Wasiansky dieser Aufgabe und machte im J. 1790 die Ergebnisse ihrer Bemühungen bekannt. Sie bewirkten die Tonzeugung durch Pferdehaare, die sorgfältig auf ein schmales seidenes Band genäht waren und die Darmsaiten strichen. Das Band, ohne merkliche körperliche Verdickung gefertigt, bewegte sich über zwei Rollen, die durch ein Schwungrad mittelst eines Fusstrittes in Umtrieb versetzt wurden. Der Mechanismus dieser verbesserten Klaviergambe machte sich zwar beim Musiciren eben so wenig bemerkbar, als der eines älteren ähnlichen Instrumentes deutscher Art, und auch die Klangfarbe derselben war ähnlich der des früheren, doch hatte der Ton keinen dem Schmelz des Tones von Streichinstrumenten mehr entsprechenden Klang, sondern liess oft rauhe Beiklänge vernehmen, da die Pferdehaare nicht in einem immer gleichen Anstrich die Saiten erregten. — Aufs Neue bewegte musikalisch begabte, mechanisch erfinderische Naturen in Deutschland der Gedanke, auf diesem Wege ein in jeder Beziehung vollendetes Tonwerkzeug zu construiren, wozu die sich allgemeiner verbreitende Akustik wohl noch besonders aufmunterte. Der erste derartige Erfinder war Mayer in Görlitz 1795, der, wie die Rede geht, nach der Angabe des berühmten Gelehrten Dr. Chladny sein Bogenflügel genanntes Instrument baute. Diesen Namen hielt Mayer wohl desshalb für den geeignetsten, weil die äussere Form seiner Erfindung die des gewöhnlichen Flügels war, und die Tonerregung vermittelst in einen Bogen eingespannter Pferdehaare geschah. Die Saiten dieses Instrumentes waren fest angebracht, in verticaler Lage neben einander geordnet und wurden durch Wirbel, die stählerne Schrauben hielten, gestimmt. In der Mitte des Bezuges war gegen denselben senkrecht gerichtet ein Rahmen angebracht, der alle Saiten umschloss und auf und nieder bewegt werden konnte. Dieser Rahmen, an einer starken, über vier in horizontaler Anordnung sich befindenden Rädchen sich bewegenden Darmsaite hängend, befindet sich in einem Gerüste, das nur ein stets gleiches Auf- und Niederbewegen desselben gestattet. Die Bewegung des Rahmens wird durch einen Tritt ausgeführt, dessen Grundlage in dem Boden des Zimmers festgeschraubt ist; tritt die Fussspitze denselben nieder, so folgt die an das Trittende befestigte Darmsaite dem Tritte und hebt den Rahmen; hebt man hingegen die Fussspitze, so ziehen Gewichte am Rahmen denselben, dem Nachlassen des Druckes der Fussspitze entsprechend, nieder. In dem Rahmen befanden sich besondere aus Pferdehaaren bestehende Stränge für jede Saite, welche die dem Violinbogen bei der Geige obliegende Aufgabe hier lösten. Kleine durch die Tastatur regierte Rollen übernahmen das Geschäft, die Pferdehaarstränge, welche mit Colophonium bestrichen wurden, gegen die Saiten

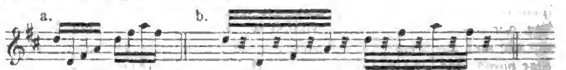
zu drücken; da dieser Druck auf die stärkere und schwächere Tonerzeugung Einfluss hatte, erhielten die Tasten einen tiefen Fall. Dieser Mechanismus, die Stimmhaltung des Instrumentes mehr fördernd, als der des Geigenwerkes, war in solcher Beziehung ziemlich vollendet zu nennen; er hatte nur den Nachtheil, dass der Bogenstrich, obgleich er durch ziemlich lange Pferdehaarstränge ausgeführt werden konnte, dennoch sich der gedehnten Tongaben halber als unzureichend in vielen Tonstücken erwies. Der Umfang auf diesem Instrumente war auch den Zeitforderungen genügend erweitert, nämlich von *c* bis f^3; dem Zeitgeschmacke hatte man auch dadurch ein Zugeständniss gemacht, dass man einen Flageoletzug angebracht hatte. Dieser Flageoletzug war dadurch hergestellt, dass man einen hölzernen, in der Mitte quer unter den Saiten befindlichen Steg, in dem für jede Saite ein Metallstift sich befand, der dieselbe genau in zwei gleiche Theile sonderte, gegen den Bezug drückte, was mittelst des Knies geschah. — Schon im J. 1799 brachte Ant. Thom. Kunze in Prag eine neue verbesserte Form dieses Instrumentes zu Tage. Die äussere Form desselben wie der Rahmen mit Pferdehaaren in demselben waren wie in dem sogenannten Bogenflügel, nur in dem Tastaturmechanismus, in der Bewegungsart des Rahmens und der Einrichtung des Steges zeigte sich eine Verbesserung, so wie auch darin, dass Kunze dem grösstmöglichen Zeitbedürfnisse in Bezug auf Tonumfang zu genügen suchte, indem er in der neuen Erfindung die Töne von *F* bis a^3 zur Verfügung stellte. Besonders zeichnete sich dies Instrument durch die Einfachheit seiner Mechanik aus, wesshalb dasselbe viel dauerhafter als alle bisherigen war und das Entstehen störender Geräusche fast unmöglich wurde. Die Bewegung des Rahmens, viel mehr hier als in früheren ähnlichen Instrumenten der Gewalt des Spielers anheimgestellt, erlaubte, höheren Kunstansprüchen zu genügen, als es bisher möglich war, und wenn auch die Länge der sogenannten Bogen ein längeres Aushalten der Töne nicht gestattete, so konnte man doch mit geringer Mühe sich bald die Geschicklichkeit aneignen, dem Hörer den Wechsel des Bogenstriches zu verdecken. Auch der Tastenfall ist nicht so schwerfällig und tief wie bei dem Bogenflügel, denn die leichteste Berührung der Taste wirkt schon tonerzeugend, und selbst schnellere Tongänge liessen sich auf demselben machen. Die Klangfarben waren in Folge der verbesserten Construction auch reiner ausgeprägt; die Höhe des Instrumentes glich eben so dem schönen Violinton, wie die Tiefe dem Violoncellklange fast gleich sich gab. Nur die durch die Unelasticität des Bogens entstehende mehr sterile Tonbildung, so wie die besonders bei der Herabbewegung des Rahmens fühlbare geringe seelische Einwirkung des Spielers auf die Art der Tonangabe machten sich damals schon als auch durch diese Verbesserungen nicht überwundene Nachtheile bemerkbar. — Bald nach dieser Erfindung veröffentlichte Karl Leopold Röllig, seit 1797 Official an der kaiserl. Hofbibliothek zu Wien, eine andere jener gleichen Instrumenteart. Er nannte dieselbe Xänorphica und beschrieb dieselbe zuerst im Februarhefte des »Wiener Modenjournals« 1801. Dies Instrument besteht aus einem quadratisch gestalteten Tische, dessen Seiten 75,77 Centimeter Ausdehnung haben. Am vorderen Ende des Tisches befindet sich eine Tastatur und an der gerade entgegengesetzten Seite desselben die Orphica oder freistehende Harfe perpendiculär über derselben. Diese Harfe umschliesst ein länglicher Rahmen, worin die Geigenbogen befindlich sind, deren so viel als Saiten sind, und welche vermittelst eines Fusstrittes in Bewegung gesetzt werden. Durch einen leichten Druck der Taste wird der Bogen an die innere ruhig bleibende Saite gebracht. Der Umfang des Instrumentes ist von *c* bis f^3, und hat in der Höhe die Klangfarbe einer *Viola d'amour* und in der Tiefe die einer Gambe; auch soll sich beinahe jedes Tonstück auf der Xänorphica ausführen lassen. Schliesslich sei nur noch bemerkt, dass der Bezug der Xänorphica entweder aus Draht- oder Darmsaiten bestand, letztere jedoch vorzüglich beliebt wurden, und dass der Mechanismus desselben die grösste Vollendung aller ähnlichen Instrumente erreicht hat, indem weder Räder noch Rollen darin einen Platz gefunden haben, sondern nur wenige Stifte und Spitzschrauben angewandt sind, um jede Incorrectheit und jedes Geräusch zu vermeiden. Nach der Angabe Röllig's hat M. Müller, Pianofortemacher in Wien, sehr

viele Instrumente dieser Art gearbeitet und verkauft; in neuerer Zeit jedoch findet man dasselbe nirgend mehr in Gebrauch. C. B.

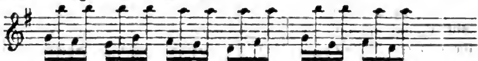
Bogenquartett, s. Bogeninstrumente.

Bogenstrich oder **Bogenführung** (franz.: *coup d'archet*) ist der weitaus wichtigste Theil der Technik für Streichinstrumente. Es ist zwar nicht zu verkennen, dass gerade bei dieser Gattung von Instrumenten die Ueberwindung der Toneinheit nicht unerhebliche Schwierigkeiten verursacht. Beim Pianoforte liegt der Ton fertig da, die betreffende Taste braucht nur angeschlagen zu werden; bei Blasinstrumenten erzeugt sich der Ton gleichfalls von selbst, sobald bestimmte Oeffnungen geschlossen oder offen gelassen werden. Bei den Streichinstrumenten dagegen hat der Spielende den Ton durch Greifen mit der linken Hand zu bestimmen, und ehe da die Finger sich bis zu einer Art von mechanischem Mechanismus gewöhnen, sind viele Uebungen nöthig gewesen, hat viele Mühe aufgewendet werden müssen. Mit der ganzen Weise aber, wie — ausser der Reinheit — der Ton zum Vorschein kommt, hat die linke Hand Nichts zu schaffen, das ist einzig und allein Sache der Bogenführung. Ein trockenes, seelenloses Tongeklingel, bei welchem uns vielleicht die Fertigkeit des Ausführenden in Erstaunen setzt, das uns aber sonst vollständig kalt lässt, unserer Seele, unserem musikalischen Empfinden Nichts zu sagen weiss, hat seinen Grund in der Bogenführung. Ein Virtuos, welcher uns bis ins tiefste Innere erschüttert, unsere Seele in völligste Mitleidenschaft mit dem, was er in Tönen darstellt, zieht, ist eben vollkommen Herr über seinen Bogen. Kurz, es ist kaum zu viel gesagt, wenn man behauptet, die Kunst des Violinspiels ist die Kunst der Bogenführung. Es ist nicht die Aufgabe eines musikalischen Lexikons und würde die Grenzen dieses Werkes durchaus überschreiten, wollten wir hier versuchen, eine Anweisung zu geben, wie und auf welchen Wegen sich diese Kunst erreichen lässt. Wir müssen uns hier bescheiden und von der richtigen Haltung des Bogens, von seinem rechten Aufsetzen auf die Saiten, von den mannigfachen Arten und Modificationen des Bogenstriches u. s. w. absehen und können nur andeuten, dass die Spielarten wesentlich dieselben sind, wie sie schon in dem Artikel Bogen (s. d.) ausgeführt wurden. Beim gebundenen Vortrage (*legato*) werden mehrere Töne auf einen Zug des Bogens genommen; beim abgestossenen (*staccato*) ist nicht die ganze Länge des Bogens, sondern nur ein Theil derselben betheiligt; beim getragenen Vortrage (*portamento*) wird der ganze Bogen oder doch der grössere Theil desselben mit einem gewissen Verweilen über die Saiten geführt. Was dazu aber Alles gehört, dem Schüler in Worten so recht klar machen zu wollen, dürfte selbst einer Violinschule, wohin der Gegenstand gehört, nicht einmal möglich sein. In annähernd vorzüglicher Weise hat es Louis Spohr in der seinigen gethan, aber das Wort ist zu armselig, wenn der Meister nicht mit der Geige in der Hand dabeisteht. Alle grossen Violinmeister haben es bereitwillig zugestanden und durch die That bewährt, dass ihre Macht über die Hörer wesentlich in der Herrschaft über den Violinbogen gelegen hat. Am klarsten hat sich darüber einer der ältesten, aber auch der grössten Meister für alle Zeiten, Giuseppe Tartini, der Begründer der Paduaner Violinschule (geb. 1692, gest. 1770), darüber ausgesprochen und die Resultate seiner Bogenführungsstudien in dem Werke »*Arte dell'arco*«, 50 Variationen über eine Gavotte Corelli's enthaltend, niedergelegt. Wir können es uns nicht versagen, ein Bruchstück aus einem Briefe von ihm an eine seiner Schülerinnen, soweit es die Bogenführung betrifft, mitzutheilen (nach Hiller's Uebersetzung): »— — Ihre vornehmste Uebung muss den Gebrauch des Bogens betreffen: Sie müssen darüber unumschränkter Meister werden sowohl in Passagien als im Cantabile. Das Aufsetzen des Bogens auf die Saite ist das Erste. Es muss mit solcher Leichtigkeit geschehen, dass der erste Anfang des Tones, welcher herausgezogen wird, mehr einem Hauche auf die Saite, als einem Schlage ähnlich scheint. Nach diesem leichten Aufsatze des Bogens wird der Strich sogleich fortgesetzt, und nun können Sie den Ton verstärken, so viel Sie wollen; da nach dem leichten Aufsatze keine Gefahr mehr ist, dass der Ton kreischend oder kratzend werde. Dieses leichten Ansatzes mit dem Bogen müssen sie sich in allen Gegenden desselben bemeistern, sowohl in der Mitte, als an den beiden äussersten Enden; sowohl im Hinauf- als im

Herunterstriche. Um der Sache auf einmal mächtig zu werden, übt man sich zuerst mit dem *messa di voce* auf einer blossen Saite, z. B. auf dem *a*. Man fängt vom *pp* an und lässt den Ton immer nach und nach stärker werden, bis zum *ff*, und dieses Studium muss man sowohl mit dem Herunter- als mit dem Heraufstriche vornehmen. Fangen Sie diese Uebung sogleich an, und wenden Sie wenigstens täglich eine Stunde Zeit darauf, zwar nicht ununterbrochen, sondern Vormittags eine halbe Stunde und Nachmittags wieder so viel. Erinnern Sie sich dabei, dass dies das wichtigste und schwerste Studium ist. Wenn Sie damit zu Stande sind, dann wird ihnen das *messa di voce* nicht weiter Mühe machen, das mit einem und demselben Bogenstriche von *pp* anfängt, bis zum *ff* steigt und wieder auf's *pp* zurückkommt. Das geschickteste Aufsetzen des Bogens auf die Saite wird Ihnen leicht und sicher geworden sein, und Sie werden mit Ihrem Bogen Alles machen können, was Sie wollen. Um nun ferner die Geschwindigkeit des Bogens, die von der leichten Berührung abhängt, zu erhalten, ist der beste Rath, dass Sie täglich eine, oder die andere Fuge des Corelli, die ganz aus Sechszehntheilen besteht, spielen. Dieser Fugen sind drei in den Sonaten »*A Violino solo, opera V*«. Auch die erste, in der ersten Sonate aus *D* ist dazu dienlich. Sie müssen sie zuerst langsam, dann immer etwas geschwinder spielen, bis Sie dieselben in der möglichsten Geschwindigkeit herausbringen. Ich muss Ihnen dabei aber noch einen doppelten Rath geben; der erste: dass Sie sie mit einem kurzen Bogenstriche, das ist abgestossen, und mit einem kleinen Absatze zwischen jeder Note spielen. Sie sind folgender Gestalt geschrieben: (bei a), sie müssen aber gespielt werden, als ob sie so geschrieben wären: (bei b)



der andere: dass Sie sie, im Anfange, mit der Spitze des Bogens spielen; hernach aber, wenn es Ihnen damit gelingt, mit der Gegend des Bogens zwischen der Spitze und der Mitte desselben; und endlich, wenn auch dieses gut von Statten geht, mit der Mitte des Bogens selbst. Vergessen Sie dabei nicht, dass Sie diese Fugen nicht immer mit dem Herunterstriche, sondern bald mit dem Herunter-, bald mit dem Heraufstriche anfangen müssen. Um Leichtigkeit des Bogens zu erhalten, ist auch das Ueberspringen einer Saite von ungemein grossem Nutzen, und wenn man Fugen mit Sechszehnteln folgender Art studirt:



Sie können sich selbst von dieser Gattung so viele erfinden, als Sie wollen, und in jedem Tone. Sie sind in der That nützlich und nothwendig. — —« Der ganze Brief findet sich auch mitgetheilt in W. v. Wasielewski's wichtigem Werke: »Die Violine und ihre Meister« (Leipzig, 1869, Breitkopf u. Härtel). Nichts desto weniger ist und bleibt in Betreff des guten Bogenstriches die mündliche Unterweisung des Meisters die Hauptsache, und es bewährt sich auch hier die alte pädagogische Wahrheit: Einmaliges gutes Vormachen ist oft besser als zehnmaliges ausführliches Reden über die Sache. W. Lackowitz.

Bogentantz, Bernhard, musikalischer Schriftsteller, 1494 (nach Anderen 1502) in Liegnitz geboren, ist der Verfasser eines selten gewordenen Elementarbuches, betitelt »*Rudimenta utriusque cantus*« (Köln, 1528).

Bogner, Ferdinand, geboren 13. Decbr. 1786 zu Wien, bildete sich unter Florian Heinemann, später durch fleissigen Selbstunterricht zu einem so vorzüglichen Flötisten aus, dass er sich öffentlich mit grossem Beifall hören lassen konnte und als Virtuose einen bedeutenden Ruf erwarb. Dennoch zog er es vor, die Beamtenlaufbahn einzuschlagen und fand eine Anstellung bei der kaiserl. Hofkammer in Wien. Im J. 1821 nahm er den Ruf als Honorar-Professor am Conservatorium in Wien an, und seine Wirksamkeit als Lehrer des Flötenspiels daselbst darf als eine segensreiche

bezeichnet werden. Von seinen zahlreichen Schülern sind namentlich die Flötisten Botgorschek und Hirsch mit Auszeichnung zu nennen.

Bohak, Johann Baptist, ein rühmlichst bekannter Verfertiger von Orgeln aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, welcher seine Werkstätte in Wien hatte. Geboren war er am 3. Juni 1755 zu Nechanitz in Böhmen und starb im J. 1805 in Wien.

Bohdanowicz, Basilius **von**, angeblich ein polnischer Edelmann (sein Adel ist aber vielfach bestritten) und Bratschist im Marinelli'schen Theater in Wien, war 1740 geboren und ist im J. 1804 in den dürftigsten Verhältnissen zu Wien gestorben. Das Aufsehen, das er einige Zeit erregte, hat er weniger seiner Kunstfertigkeit zu danken, als der barocken Art seines Auftretens mit albernen Spielereien. Er hatte vier Söhne und vier Töchter, die er musikalisch nothdürftig ausbildete und zu einer sogenannten Conzertgesellschaft vereinigte. In marktschreierischer Weise wurde das Publikum angelockt, B.'sche Compositionen von dieser Familie zu hören, als: Sonaten auf einer Geige mit vier Bögen und 16 Fingern, Variationen für ein Clavier zu acht Händen und 40 Fingern, eine Vocalsinfonie ohne Worte für neun Singstimmen, verstärkt durch Sprachröhre und mit Nachahmungen aller möglichen Thierstimmen, ein Conzert, zu dem gepfiffen wurde u. s. w. Dann hatte er auch Klopstock's »Hermannsschlacht« für drei Orchester ohne Violinen mit obligaten Flintensalven, Pistolenschüssen und Kanonendonner componirt. Zur Ehre der Menschheit aber ist dieses abgeschmackte Werk, an dem die ganze Familie sechs Jahre hindurch Tag und Nacht unter Kummer und Elend gearbeitet und copirt hat, niemals zur Aufführung gekommen.

Bohemus, Kaspar, ein deutscher Tonsetzer aus der Zeit der Reformation, welcher um 1525 das Gesangbuchlied »Mag ich Unglück nicht widerstahn« componirte. Er ist auch der Dichter und Componist einiger vierstimmigen weltlichen Lieder.

Bohlen, Adrian, hervorragender deutscher Kirchencomponist zur Zeit Seb. Bach's. Er war am 19. Octbr. 1679 zu Aurich in Ostfriesland geboren und im Orgel- und Klavierspiel ein Schüler seines Vaters, so wie des damals berühmten Organisten Druckmüller zu Norden in Ostfriesland. B. studirte in Wittenberg zwei Jahre hindurch Theologie, worauf er Hofcantor in seiner Vaterstadt wurde. Im Jahre 1700 ging er nach Hamburg und wurde von dort aus als Musikdirector und Schulcollege nach Stade berufen. Diese Stellung vertauschte er 1705 mit der eines Cantors zu Jever. Gerade mit der Herausgabe seiner zahlreichen, damals sehr geschätzten Kirchencompositionen beschäftigt, starb er am 17. März 1727 zu Jever.

Bohrer heissen in der Orgelbaukunst verschiedene Werkzeuge, welche den Bohrern im gewöhnlichen Leben nicht unähnlich sind und ebenfalls zur allmäligen Erweiterung von runden Löchern gebraucht werden. Die verschiedenen Arten dieser Werkzeuge: Schneidebohrer, Aufreibebohrer, Trauchbohrer u. s. w. genannt, hier eingehender zu beschreiben, würde schwerlich geeignet sein, zu einer ganz klaren Vorstellung derselben zu führen, wesshalb wir sich für dieselben Interessirenden empfehlen müssen, Orgelbauer um praktische Belehrung hierüber anzugehen. 0.

Bohrer, eine vortreffliche Künstlerfamilie, deren Glieder als Virtuosen auf verschiedenen Instrumenten sich einen grossen, wohlverdienten Ruf geschaffen haben. Das älteste Mitglied derselben war Kaspar B., geboren 1744 zu Mannheim, welcher 1809 als Kammermusicus und geschätzter Contrabassist gestorben ist. Es war der erste Musiklehrer seiner berühmten Söhne, deren ältester, Anton B., 1783 zu München geboren war und bei Danzi Composition studirte. Da die Violine das Instrument seiner Wahl war, so ging er nach Paris, wo er den vortrefflichen Unterricht Rud. Kreutzer's genoss. In Folge dessen wurde er bereits 1799 in der Hofkapelle zu München angestellt und unternahm von dort aus mit seinem Bruder verschiedene Kunstreisen, die sich und nach über fast ganz Europa erstreckten und allenthalben den Namen B. zu einem gefeierten machten. Nach dem Tode des Vaters legten Beide ihre Stellen in der Münchener Hofkapelle nieder und bereisten ausser Deutschland die Niederlande, Schweiz, Polen, Russland, Schweden, Dänemark, England, Frankreich und Spanien, wo ihnen ihre Virtuosität die ehrendste

und glänzendste Aufnahme verschaffte. Im J. 1818 wurden sie in der königlichen Hofkapelle zu Berlin angestellt und zwar Anton B. als Conzertmeister, nahmen aber 1824 ihren Abschied daselbst und kehrten nach München zurück, wo sie sich mit zwei kunstfertigen Pianistinnen, Töchtern des Hof-Klaviermachers Dülken, verheiratheten, die auf den weiteren Reisen, namentlich nach Italien und Frankreich, die Conzerte der Brüder wahrhaft epochemachend machten. Anton B. nahm im J. 1834 die Conzertmeisterstelle in der Hofkapelle zu Hannover an und starb daselbst im J. 1852. Er war zugleich ein geschickter und fruchtbarer Componist und hat treffliche Orchesterwerke, Streichquartette, Trios, Duos für Violine und Violoncell, dann aber auch Conzerte, zahlreiche Variationen, Capricen und andere Stücke für Violine im edlen Style geschrieben. Aus seiner Ehe mit Fanny Dülken, geboren 1807 zu München, entsprang die vorzügliche Pianistin Sophie B., deren Geburtsjahr 1828 ist. Dieselbe machte auf ihren Kunstreisen durch ihr fertiges Spiel voller Kraft und Intelligenz allenthalben das allergrösste Aufsehen und wurde »der weibliche Liszt« genannt. Im J. 1848 liess sie sich in St. Petersburg nieder, wo sie leider schon 1849 starb. — Max B., der schon erwähnte jüngere Bruder Anton's, ist 1785 in München geboren, wurde von Anton Schwarz auf dem Violoncell auf die höchste Stufe der Ausbildung gebracht und nahm sich später Bernh. Romberg's Meisterspiel zum Muster. Sein Leben ist seit 1799, wo er in die Münchener Hofkapelle trat, bis 1827, wo er Louise Dülken (geboren 1805) heirathete, und noch weiterhin aufs Innigste mit dem seines Bruders Anton verflochten, mit dem er alle Reisetriumphe theilte. Im J. 1832 wurde er in Stuttgart an Molique's Seite als erster Violoncellist angestellt und unternahm noch 1842 eine erfolggekrönte Conzertreise nach Amerika. Als Componist war er nicht so hervorragend wie sein Bruder; gleichwohl hat er beachtungswerthe Conzerte, Rondos, Variationen, Fantasien für Violoncell, so wie Duos für Pianoforte und Violoncell und für Violine und Violoncell geschrieben. Zwei andere Brüder, Peter und Franz B., von denen der erstere Violine, der andere Bratsche spielte, und die vom Vater dazu bestimmt waren, mit Anton und Max ein Brüderquartett zu bilden, traten 1805 in Wien öffentlich mit auf, starben aber in jungen Jahren 1806 in München.

Bohrplatte nennt man in der Orgelbaukunst eine Holzplatte, welche das genaue Sortiment aller Oeffnungen in gerader Linie, nach zunehmender oder abnehmender Grösse geordnet, enthält, welche in der Windlade (s. d.), dem Fundamentalbrette (s. d.) und den Pfeifenstöcken (s. d.) vorkommen. Bei Bohrungen wird diese Platte zweckentsprechend verwerthet. †

Bohrung nennt man die Art, in welcher bei musikalischen Instrumenten die Oeffnungen für die tönende Luftsäule gefertigt werden; man spricht demgemäss von einer gleichweiten, divergirenden, convergirenden, geraden, seitlichen u. s. w. B. (s. Blasinstrumente). Ueber die Ausführung dieser verschiedenen B.en unterrichtet am besten und in kürzester Form nur ein Praktiker. 0.

Boieldieu, Adrien, der Sohn des berühmten Meisters François Adrien B. (s. d.), wurde am 3. Novbr. 1816 zu Paris geboren und machte bei seinem Vater und auf dem Pariser Conservatorium gute Studien. Er trat zuerst mit zahlreichen ansprechenden Romanzen, die beliebt und gern gesungen wurden, vor die Oeffentlichkeit, nach seines Vaters Tode aber auch mit Opern, die sich jedoch nicht hielten, weil sie den nahe liegenden Vergleich mit »Johann von Paris« und der »Weissen Dame« allerdings nicht auszuhalten vermochten. So erschien in der *Opéra comique* und auf anderen Pariser Bühnen: »*Marguérite*« (1838), »*L'opéra à la cour*« (1840, in Gemeinschaft mit Grisar componirt), »*L'aïeule*« (1841), »*Le bouquet de l'infante*« (1847), »*La butte des moulins*« (1852), »*La fille invisible*« (1854) u. s. w., in denen sich zum Mindesten viele treffliche Nummern befinden. Es ist nicht zu läugnen, dass B. ein überaus angenehmes und geschmeidiges Talent besitzt, das, wenn es nicht von dem Ruhme des Namens gedrückt würde, sich grössere Anerkennung verschafft haben würde.

Boieldieu, François Adrien, geboren zu Rouen den 15. Dec. 1775, war der Sohn eines erzbischöflichen Secretairs. Er trat als sehr junges Kind in den Chor der

Kathedrale ein und erhielt an der Domschule seinen ersten musikalischen Unterricht. Sein frühester Lehrer in der Musik war der Domorganist Broche. Für den schmächtigen und schüchternen Knaben, der stets nur *»le petit Boiel«* genannt wurde, hatte der in der Domschule ertheilte Musikunterricht nicht gerade viel Ermuthigendes, im Gegentheil that sein Lehrer Alles, was dem Schüler seine Kunst hätte verleiden können. Meister Broche nämlich war ein Musiklehrer von sehr altem Schrot und Korn, der sein Amt mit Strenge, die bis zur Härte ausartete, übte. Geraume Zeit hindurch müsste der junge B. die niedrigsten Verrichtungen eines Zimmerdieners ausführen, und unwillkürlich denkt man an das ähnliche Schicksal, welches den grossen Haydn während seiner Lehrzeit bei Porpora betraf. Denn dazumal gehörte die Kunst, einen regelrechten musikalischen »Satz« zu verfertigen, zu den richtigen zunftmässigen Handtirungen, und der junge Musiker wurde in aller Form Rechtens zu dem Meister in die Lehre gegeben. Die rohe Behandlung, die ganz naturgemäss nach jenen ehrbaren Handwerksbegriffen jedem Lehrling von Standes wegen zukam, sagte dem jungen B. keineswegs zu. Als er nun einstmals einen Tintenklex auf Meister Broche's Buch fallen liess, fürchtete er die Wuth seines Lehrherrn so sehr, dass er Fersengeld nahm und stracks nach Paris wanderte. Er mochte damals nicht älter als zwölf Jahre gewesen sein, als er diesen ersten resoluten Schritt ins Leben that. Bei seinen in Paris lebenden Verwandten fand er Aufnahme, bis ihn die aus Rouen herbei eilenden Eltern abholten und ihn von Neuem zu Meister Broche in die Lehre gaben. Doch wurde dem Herrn Organisten eine mildere Behandlung des Knaben dringend anempfohlen. So blieb er bis zu seinem 16. Jahre in seiner Vaterstadt, trieb eifrig musikalische Studien und gehörte zu den fleissigsten Besuchern der Oper; es werden ergötzliche Schelmereien von seiner Theaterlust erzählt, die er verübte, wenn er irgend eine Oper von Grétry, Méhul, Dalayrac hätte hören mögen, ohne den nöthigen Eintrittspreis zahlen zu können. Mehr als ein Mal schlich er sich am hellen Mittag in den Zuhörerraum und verharrte da so lange, bis der ersehnte Abend herankam. Inzwischen waren dem jungen Musiker auch die eigenen Flügel gewachsen, er fühlte sich hinlänglich stark, um sich an die Composition einer Oper heranmachen zu können. Er veranlasste einen ihm befreundeten Theaterdichter, ein Opernlibretto ihm zu verfassen. Das Werk war bald vollendet und aufgeführt und errang in Rouen einen nicht unbedeutenden Erfolg, an dem wohl der Localpatriotismus viel Theil haben mochte. B. selbst scheint nicht weiter viel Gewicht auf die ganze Sache gelegt zu haben, denn er hat weder die Partitur aufbewahrt, noch selbst den Namen seines Erstlingswerkes behalten. Der augenblickliche Erfolg jedoch, den er in Rouen gehabt, ermunterte ihn; er beschloss zunächst nach Paris zu gehen. Mit 30 Franken in der Tasche, seiner Opernpartitur unter dem Arme, Muth im Herzen und Musik im Kopfe machte er sich auf den Weg und wanderte in zwei Tagen von seiner Heimathstadt nach dem heissersehnten Paris. B. war neunzehn Jahre alt, als er das Ziel seiner Reise erreichte. Doch hier gingen die Dinge nicht so gut und leicht von Statten, als der junge Operncomponist geglaubt hatte; mehrfache Bemühungen, sein Werk auf die Bühne zu bringen, waren fehlgeschlagen. Um sich sein Leben zu fristen, gab er Klavierunterricht, — zwar das Loos fast aller Musiker, aber trotz alledem für Jeden, den das Loos trifft, nicht gerade sehr erbaulich und der Entwickelung eines schöpferischen Talentes besonders zuträglich. Doch es musste geschehen. Besser als mit seiner Oper erging es dem jungen B. mit seinen kleinen Chansons. Ein Sänger, Namens Garat, den er kennen lernte, sang ein und das andere Liedchen in dem Salon Erard. Der junge B. wurde in weiteren Kreisen bekannt, er schrieb fleissig seine zierlichen Liedchen und Balladen, und sein erster Verleger Cochet zahlte ihm das enorme Honorar von 12 Franken für die Pièce. Einzelne dieser Productionen, wie *»Ménestrel«*, *»O toi que je t'aime«* und *»S'il est vrai que d'être doux«* verdienten wohl noch eines Blickes der Würdigung. Brachten dem jungen Componisten seine Lieder nicht weiter viel pecuniären Gewinn, so waren sie für ihn dennoch in mehr als einer Beziehung sehr förderlich. Und was das Wichtigste war, man fing an, sich für ihn zu interessiren, und er wurde bald in künstlerischen und literarischen Kreisen häufig genannt. Hier war es, wo er die Bekanntschaft eines zu jener Zeit

ziemlich beliebten Romanschriftstellers, Namens Fiévée, machte, der für ihn einen seiner zierlichen Romane »*La dot de Suzette*« zu einem einactigen Libretto verarbeitete. Der junge Musiker war nunmehr seinem ersehnten Ziele um einen Schritt näher gekommen; endlich hatte er die Freude, nach vielen Schwierigkeiten und Unannehmlichkeiten, wie sie keinem Operncomponisten erspart bleiben, seinen Wunsch erfüllt zu sehen. Das Theater hatte ihm nach langem Widerstreben seine Pforten erschlossen. Dank der Anmuth des Librettos, der lieblichen Frische der Melodien, der heiteren musikalischen Erfindung, vor Allem aber der schönen und begabten Darstellerin Frau Saint-Aubin, hatte die Oper einen durchschlagenden Erfolg, um den der junge Componist selbst von alten, ruhmgekrönten Meistern beneidet wurde. Nunmehr war die Laufbahn des Musikers gebrochen, und nur mit sehr wenigen Ausnahmen ist er ihr sein ganzes Leben lang treu geblieben, ein liebenswürdiger und geistvoller Repräsentant auf dem Gebiete der komischen Oper. Das J. 1796 brachte wiederum eine kleine komische Oper »*La famille suisse*«, die im J. 1797 den 11. Febr. zur Aufführung gelangte und dermassen gefiel, dass sie der gleichzeitig erschienenen »*Medea*« von Cherubini fast die Spitze hielt. Minder günstige Aufnahme fand die Oper »*Mombreuil et Merville*«. Doch war er durch seine beiden früheren dramatischen Arbeiten in den Kreisen des neu errichteten Conservatoriums so sehr anerkannt, dass ihm die Composition eines zu Ehren des Friedens von Campo-Formio von Longchamps und dem berühmten Republikaner Saint-Just gedichteten Festspieles »*La bonne nouvelle*« von der Regierung übertragen wurde. In das Jahr 1798 fällt die Composition der grossen Oper in drei Acten »*Zoraïme et Zulnare*«, ein Werk, auf das er selbst noch in späteren Jahren sehr viel Gewicht legte. Noch im J. 1818, als er sich an König Ludwig XVIII. mit der Bitte um Verleihung des Kreuzes der Ehrenlegion wandte, unterzeichnete er seinen Namen sammt allen Titeln, und unter seinen Compositionen erwähnt er an erster Stelle der Musik zu »*Zoraïme et Zulnare*«. In der That erkennt man in diesem Werke bereits den Componisten der »Weissen Dame« sehr deutlich. Elegant, präcis im Rhythmus, anmuthig in der Form und äusserst gewählt in der Instrumentation, errang das Werk auch den ungetheilten Beifall aller Kenner. In dieselbe Zeit fällt eine Reihe von Compositionen, die nicht dem dramatischen Gebiete angehören. So u. A. ein Klavierconzert, mehrere Klaviersonaten, eine Anzahl Duette für Piano und Harfe, ein Harfenconzert und mehrere Trios für Piano, Cello und Harfe. Besonders diese letztgenannten Musikstücke wurden mit so grossem Enthusiasmus aufgenommen, dass B. in Folge dessen an dem eben errichteten Conservatorium die Stelle eines Lehrers für Klavierspiel erhielt. Doch giebt ihm sein berühmter Schüler Fétis in dieser Hinsicht nicht das günstigste Zeugniss. Er war viel zu sehr mit seinen Gedanken bei seinen Compositionen, als dass er sich viel mit der Beaufsichtigung und Unterweisung seiner Schüler hätte abgeben können. Durch sein Verhältniss zum neu errichteten Conservatorium bot sich B. vielfach Gelegenheit, in nähere Bekanntschaft mit Cherubini zu treten und durch ihn seine mangelhaften Kenntnisse im Contrapunkt und in der Lehre vom Fugensatz zu vervollständigen. Dieser Einfluss des berühmten Meisters macht sich denn auch von dieser Zeit an in B.'s Werken deutlich bemerkbar. Sehr bald wurde der Schüler zugleich auch der Freund Cherubini's, und schon im J. 1799 vereinigten sie sich, um für das Theater Montansier gemeinsam eine Oper »*La prisonnière*« zu schreiben. Nächstdem schrieb er ein kleines Gelegenheitsstück »*Les méprises espagnoles*« Aus dieser Epoche datiren zwei Werke, die B.'s Ruhm weit über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus trugen. Zunächst die dreiactige Oper »*Benjowski*«, welche die abenteuerliche Flucht des in jenen Tagen berühmten polnischen Verbannten aus Sibirien zum Inhalt hatte. Die Oper wurde zuerst sehr kühl aufgenommen und wanderte auf eine geraume Zeit in die Theaterbibliothek. Nach fast einem Vierteljahrhundert wurde die alte Partitur wieder hervorgesucht und mit grossem Beifall gegeben. Freilich hatte der Componist vielfache Aenderungen mit dem Werke vorgenommen; er schrieb mehrere neue Nummern für die neu einstudirte Oper, eben so eine neue Ouvertüre, von der er selber in einem Briefe an seinen Freund Maurice vom 30. Juni 1824 sagt, dass sie »nach russischem Leder« rieche. In der That ist in vielen Stellen dieses Werkes das Local-

colorit vorzüglich getroffen; von hervorragender Schönheit und echt dramatischem Effect ist besonders das erste Quartett, in welchem der Verschwörungsplan zwischen Benjowski, Stephanow, Paowo und Gelin verabredet wird, und das mit den Worten »*Nous jurons*« anhebt. Das zweite Werk aus jener Zeit war der »*Calife de Bagdad*«, welches einen beispiellosen Erfolg hatte und über 700 Wiederholungen erlebte. An kleineren Bühnen wird der Kalif noch heutzutage mitunter gegeben, und die Ouvertüre verirrt sich selbst noch in die prätentiösen Conzertprogramme unserer Grossstädte. Im Ganzen und Grossen hielt sich B. ziemlich innerhalb der Grenzen, welche Grétry, Méhul, Dalayrac für die französische Oper festgesetzt hatten. Ueberall herrschen jene knappen, dem Chanson entlehnten Formen, jene schlagfertigen kurzathmigen Rhythmen vor. Nur die Instrumentation ist voller und reicher in ihrer Harmonik, hier gewahrt man den Einfluss Mozart's, Cherubini's auf den Componisten. Die erste reife Frucht aus der dritten Epoche des Componisten, in der uns bereits eine allseitig entwickelte, selbstständige Künstlerindividualität entgegentritt, ist die dreiactige Oper »*Ma tante Aurore*«, deren musikalischer Werth anfänglich durch das überaus ungeschickte Libretto erhebliche Einbusse erlitt und erst durch die Abänderung des Textes nach Gebühr gewürdigt werden konnte. Die Mannigfaltigkeit der Erfindung und der Farbe machen auch hier einen vortheilhaften Eindruck. B. selbst rühmt es als seine beste Eigenschaft, dass sich seine Opern in dieser Hinsicht von einander deutlich unterscheiden. In einem Briefe an Maurice sagt er: ». . . ich glaube, dass ich gerade dem Umstande, keiner Coterie angehört zu haben, es verdanke, ein wenig Mannigfaltigkeit in der Farbe zu besitzen; meine »*Zoraïme*« gleicht »*ma tante Aurore*« nicht, so wenig wie der »*Calife de Bagdad*« dem »*Nouveau seigneur de village*«. Offen gestanden, bin ich in dieser Beziehung mit mir zufrieden.« B. hat Jahre lang an seiner »*tante Aurore*« geflickt und geändert und wiederum verbessert, ehe er dieselbe zur Aufführung brachte. Und von allen seinen Partituren ist keine sorgfältiger und strenger geschrieben als diese. Sie erhebt sich weitaus über das Niveau des zu jener Zeit auf dem Gebiete der Oper Alltäglichen. Im J. 1802 wurde sie zum ersten Male aufgeführt. In demselben Jahre am 19. März heirathete B. die unter dem Namen Clotilde berühmte Tänzerin Mafleuroy (Clotilde Augustine), doch unmittelbar nach vollzogener Verbindung traten die grössten Misshelligkeiten zu Tage. Häuslicher Zwist und Gram verbitterten dem Componisten sein Leben, und so willigte er gern drein, zusammen mit zwei Freunden, Rode und Lamare, ein Kunstreise nach Petersburg zu unternehmen. Kaiser Alexander ernannte ihn zu seinem Hofkapellmeister; zu seinen Obliegenheiten gehörte es, alljährlich drei Opern zu schreiben, für welche der Kaiser die Librettos bestimmte. Doch aus Mangel an neuen verwendbaren Stoffen war B. öfters gezwungen, zu alten Büchern seine Zuflucht zu nehmen. Die russische Epoche B.'s war nicht gerade sehr ergiebig. Von allen in jener Zeit geschriebenen Opern ist nicht eine ausserhalb Petersburg zur Aufführung gelangt. Nur der Vollständigkeit wegen seien hier die Namen der in Russland entstandenen Werke genannt, zunächst die kleineren Liederspiele: »*Rien de trop*«, »*La jeune femme colère*«, »*Amour et Mystère*«, »*Les voitures versées*« und »*Un tour de soubrette*«, sodann die grösseren Opern »*Abderkan*«, »*Aline, reine de Golconde*« und »*Calypso*«. Von allen eben erwähnten Pièces hielt B. nur die letztgenannte für gelungen, und die berühmte Arie der Prinzessin von Navarra im »*Jean de Paris*«, die mit den Worten anhebt: »*Ah, quel plaisir d'être en voyage*« war ursprünglich eine Cavatine der Nymphe Kalypso selbst. Ausserdem schrieb B. in Petersburg noch die Chöre zur »*Athalie*« von Racine. Als sich nun mit dem Ende des J. 1810 der politische Horizont zu trüben anfing und besonders die Beziehungen zwischen Russland und Frankreich täglich bedrohlicher wurden, da entschloss sich B. zur Rückreise nach Paris, woselbst er in den ersten Monaten des J. 1811 anlangte. Daselbst fand er das musikalische Terrain vollständig verändert, Dalayrac war gestorben, Catel arbeitete wenig, Méhul, über die Veränderlichkeit des Geschmackes grollend, entschloss sich nur selten, ein neues Werk auf die Bühne zu bringen, und Cherubini, verbittert über vielfach erlittene Kränkung — schwieg. Nicolo Isouard beherrschte allein die komische Oper, die er mit seinen Productionen förmlich überschwemmte. Es waltete kein gerade allzu

freundliches Verhältniss zwischen den beiden so gründlich verschiedenen Naturen, doch durch die gegenseitigen Reibungen und durch das Streben, einander den Rang abzulaufen, wurde Isouard veranlasst, seine Leichtfertigkeit ein Wenig aufzugeben, während der ohnedies schon sorgfältige B. seine Arbeit und Emsigkeit noch verdoppelte. Wie schon oben bemerkt, gelang es B. nicht, eines seiner in Petersburg geschriebenen Werke zur Aufführung zu bringen. Inzwischen hatte er sich in Paris an die Composition derjenigen Oper gemacht, die sich bis auf den heutigen Tag, ausser der »Weissen Dame«, auf dem Repertoir erhalten hat. Wir meinen *»Jean de Paris«*. Im J. 1812 wurde die Oper auf dem Theater Feydeau gegeben und zwar mit lebhaftem Beifall. Alle damals gefeierten Talente der komischen Oper, Frl. Bignault voran, wetteiferten in der Ausführung ihrer Partien. Der beste Prüfstein für den Werth der Musik liegt in dem Umstande, dass mehr wie ein halbes Jahrhundert das Werk auf dem Repertoir geblieben ist. Die reizende Arie der Prinzessin, die anmuthig kecken Liedchen des Pagen, die grotesk komische, steif ceremonielle Weise des Seneschall sind Gemeingut aller Musikfreunde geblieben bis auf den heutigen Tag. Die Zeit zwischen den Jahren 1812 und 1818 brachte eine Reihe von grösseren und kleineren Opern, die trotz ihrer Anmuth, trotz ihrer gefälligen Erfindung doch nicht im Stande waren, sich dauernd in dem Gedächtniss der Menschen zu erhalten. So liess B. im J. 1813 den »Neuen Gutsherrn« aufführen, und ausserdem schrieb er, auf Veranlassung der Regierung, im Verein mit Cherubini, Catel und Isouard die Musik zu dem patriotischen Stücke *»Bayard à Mézières«*. Derlei Werke, an denen mehrere Meister arbeiteten, gehörten damals nicht zu den Seltenheiten, und es ist auch nicht zu verwundern, wenn bei solcher Compagniearbeit Wenig oder gar Nichts geleistet werden konnte, was auf den Namen eines Kunstwerkes hätte Anspruch machen können; selbst dann nicht, wenn die einzelnen Mitarbeiter solche Talente wie Cherubini, Catel oder Kreutzer waren. Endlich erschien B. nach zwei Jahre langem Schweigen wiederum auf der komischen Oper und zwar diesmal ganz allein, der eigenen Kraft vertrauend und der eigenen Eingebung und Empfindung folgend — *»Le chaperon rouge«* (»Rothkäppchen«) war das jüngste Kind seiner Muse. Der Erfolg war blendend. B. selbst war jedoch durch die übergrosse Anstrengung, mit welcher er sich der Arbeit hinzugeben pflegte, so ermattet und abgespannt, dass er auf geraume Zeit sich eine unfreiwillige Musse auferlegen musste. Um dieselbe Zeit wurde er zum Professor der Composition am Conservatorium ernannt, an Méhul's Stelle. Während der ganzen siebenjährigen Periode hatte er ausser einigen Compagniearbeiten, wie *»Blanche de Provence«* Nichts geschaffen. Er war misstrauisch gegen sich geworden, noch ängstlicher und zaghafter, als sonst seine Natur von je gewesen. In Musikerkreisen verlautete wohl hin und wieder, B. arbeite an einer neuen Oper, man nannte ihren Namen, aber der Meister blieb starrsinnig und gab sie nicht heraus. Bei seinem Bruder auf einem Landgute, vier Stunden von Paris, zu Cormeilles-en-Parisis, ist sie zum grossen Theile niedergeschrieben worden, dort ist sie grossentheils entstanden, jene *»Dame blanche«*, die nunmehr trotz ihres beinahe halbhundertjährigen Daseins wohl kaum einen ihrer jugendlichen Reize eingebüsst hat. Im December 1825 ging sie zuerst über die Bühne. Sie bezeichnet nicht nur den Höhepunkt im Schaffen B.'s, sondern sie muss als die schönste Blüthe der französischen komischen Oper angesehen werden, wie sie sich naturgemäss aus dem Liederspiele und dem nationalen Chanson entwickelte. Im Hinblick auf die *»Dame blanche«* könnte man B. sehr wohl den französischen Weber nennen. Aus dem frisch sprudelnden Quell der Volksempfindung heraus sind die anmuthigen und schelmischen Weisen erfunden, dem französischen Volksliede hat B. seine Töne abgelauscht, gerade wie unser Schöpfer der deutschen Volksoper seine innigsten Weisen aus dem Brunnen deutschen Volksgesanges zu schöpfen verstanden. Der Componist fühlte, dass er mit diesem Werke seine Kraft erschöpft habe. Er war durch den fast zügellosen Enthusiasmus nicht übermüthig, sondern im Gegentheil fast schwermüthig geworden, da er sich sagen musste, dass er Besseres nicht mehr werde schaffen können. Ein neues Textbuch *»Les deux nuits«* von Bouilly zog den Componisten sehr an, er versuchte seine Kraft an dem Werke. Der Verleger hatte im Voraus schon die Partitur um einen hohen Preis erworben,

endlich im J. 1829 erschien die lang ersehnte Oper. Vom Componisten der »*Dame blanche*« liess sich billigerweise nur sehr Bedeutendes erwarten. Allein der Erfolg der ersten Aufführung war ein höchst zweifelhafter, und Niemand empfand dies schmerzlicher als B. selbst. Er legte die Feder aus der Hand und hat fortan keine Musik mehr geschrieben. Auch seine Gesundheit litt unter den heftigen psychischen Anstrengungen, er fühlte sich schwach und schwächer werden und gab seine Stellung am Conservatorium auf. Der Director der komischen Oper hatte dem Componisten aus Dankbarkeit eine jährliche Rente von 1200 Frcs. ausgesetzt, aber bei dem kurz darauf erfolgten Personalwechsel in der Leitung des Instituts verlor B. seine Pension. Ueberhaupt waren seine letzten Lebensjahre nicht frei von häuslichem Kummer. Zudem kränkelte er zusehends; er machte eine Erholungsreise nach Pisa, kehrte jedoch kränker nach Paris zurück und musste, aller anderen Mittel beraubt, wiederum seine Stellung als Professor aufnehmen. Allein für dies Amt reichte seine Kraft nicht mehr aus. Die Julimonarchie hat ihm zuletzt eine Pension von 3000 Frcs. ausgesetzt, aber B. sollte sich dessen nicht lange mehr freuen. Auf einer Reise nach Südfrankreich ist er den 8. Octbr. 1834 zu Jarcy gestorben. In der Invalidenkirche zu Paris wurden seine Obsequien gefeiert. B. ist zweimal verheirathet gewesen. Nach dem Tode der weiter oben erwähnten Clotilde verehelichte er sich mit einer Sängerin, Mademoiselle Philis, die ihm einen Sohn, Namens Adrien B. (s. d.), geschenkt hat. Dr. K.

Boilly, Eduard, geboren den 16. Novbr. 1799 zu Paris, war ursprünglich Zeichner und Kupferstecher, fühlte sich aber bald zur Musik so hingezogen, dass er 1821 in das Pariser Conservatorium trat und bei Boieldieu und Fétis eifrige Compositionsstudien machte und zwar mit solchem Erfolge, dass er 1823 den grossen Römerpreis errang. Die bei jener Concurrenz eingereichte gekrönte Cantate hiess »*Thisbé*«, und B. sah sich durch dieselbe in den Stand gesetzt, als Staatsstipendiat mehrjährige Reisen durch Italien und Deutschland zu machen. Nach Paris 1827 zurückgekehrt, widmete er sein Talent der dramatischen Composition. Oft und mit verschiedenen komischen Opern zurückgewiesen, erlangte er es erst 1844, dass eine derselben, betitelt »*Le bal du Sous-Préfet*« zur Aufführung gelangte. Trotzdem sie beifällige Aufnahme fand, entsagte B. weiteren musikalisch-dramatischen Versuchen und kehrte zur Kupferstecherkunst zurück.

Boisgelou, François Paul Roualle **de,** geboren den 10. April 1697 zu Paris, Rath des grossen Staats-Conseil daselbst und ein eifriger Forscher und Musikfreund, der sich mit Vorliebe der Ergründung musikalisch-theoretischer Probleme hingab. Er starb 19. Jan. 1764 zu Paris. — Sein Sohn, Paul Louis de B., geboren um 1730 zu Paris und gestorben am 16. März 1806 ebendaselbst, galt für einen bedeutenden Violinspieler und setzte die historischen Forschungen seines Vaters fort. So arbeitete er mit mühevollem Fleiss an einem »Allgemeinen musikalischen Katalog«, den er aber nicht zu Ende gebracht hat.

Boismortier, Joseph Bodin **de,** geboren 1691 zu Perpignan, kam in jungen Jahren nach Paris, wo er seine musikalische Ausbildung fand und nachmals ein sehr fruchtbarer Componist wurde, ohne dass er eine weiter gehende Geltung zugleich erlangt hätte. Sein Unvermögen, als Dirigent eigener oder fremder Werke zu dienen, hat er selbst bespöttelt. Sein gelungenstes Werk ist das Pastorale »Daphnis und Chloë« und von seinen zahlreichen Balletmusiken waren die besten: »*Les voyages de l'amour*«, »*Don Quichotte chez la duchesse*« und »*Daphné*«. Ausserdem hat er Cantaten, Motetten, Arien, Trios, Flötenconzerte u. s. w. geschrieben. Er starb im J. 1765 zu Paris.

Boisquet, ein französischer musikalischer Schriftsteller, der zu Nantes um 1783 geboren ist. Bekannt ist er u. A. noch durch seine Schrift: »*Essais sur l'art du comédien chanteur*«.

Boissard, Jean Jacques, geboren zu Besançon 1528, lebte daselbst als Antiquar und hat ein geschätztes Werk unter dem Titel »*Bibliotheca illustrium virorum*«, Gelehrte und Künstler des Mittelalters behandelnd und mit Bildnissen geziert, herausgegeben.

Boisselot, Dominique François Xavier, geboren den 3. Decbr. 1811 zu Montpellier, kam als Kind mit seinen Eltern nach Marseille, wo er mit solchem Erfolge in der Musik unterrichtet wurde, dass man ihn um 1830 zum Weiterstudium in dieser Kunst nach Paris in das Conservatorium brachte. Dort wurden Lesueur, sein nachmaliger Schwiegervater, und Fétis seine hauptsächlichsten Lehrer, und 1836 zur Preisconcurrenz zugelassen, errang seine Cantate »*Velléda*« den grossen Staatspreis, der ihn in den Stand setzte, Italien zu besuchen. Nach seiner Rückkehr brachte er in Paris 1847 seine Oper »*Ne touchez pas à la reine*« mit ganz bedeutendem Erfolge zur Aufführung, der er 1851 »*Mosquita, la sorcière*« folgen liess, die gleichfalls sehr gefiel. Trotzdem entsagte er damals der Kunst und trat in die von seinem Vater gegründete grossartige Pianofortefabrik zu Marseille.

Boitteux, Antoine, geboren zu Ausgange des 18. Jahrhunderts zu Turin, lebte in Dijon als Musiklehrer und machte sich durch Herausgabe einer Musiklehre weiterhin bemerklich, da dieselbe unter dem viel versprechenden Titel »*Traité complet et raisonné de la musique*« auf nicht mehr als 24 Seiten die musikalische Theorie zu behandeln unternahm.

Bojan, ausgezeichneter russischer Sänger und Musiker in der Stadt Kiev, ist laut eines alten russischen Gedichtes, das der Professor Sreznevsky zum ersten Mal in Petersburg im J. 1858 unter dem Titel: »*Zadonšćina Dmitrija Ivanoviča*« u. s. w. herausgab, Sohn des Veles. Er besang mit Liedern und wunderschönen Tönen seiner *gusli* den Ruhm alter russischer Fürsten. M-s.

Bokemeier, Heinrich, ein bedeutender Componist des 18. Jahrhunderts und gründlicher musikalischer Schriftsteller, der zu Immensee bei Celle im März 1679 geboren war. Nachdem er eine tüchtige wissenschaftliche Grundlage auf mehreren Gelehrtenschulen erlangt hatte, besuchte er 1702 die Universität zu Helmstädt, um Theologie zu studiren. Im J. 1704 wurde er als Cantor bei der Martinskirche in Braunschweig angestellt und beschäftigte sich seitdem erst ernstlicher mit der Tonkunst, indem er beim Musikdirector Oesterreich Unterricht in der Satz- und Formenkunst nahm. Dennoch wollte er der Theologie keineswegs entsagen, und erst als er 1712 Cantor in Husum wurde, liess er sich durch den Kapellmeister Barth. Bernhardi ganz für die Musik gewinnen. Im J. 1717 kehrte er wieder nach Braunschweig zurück, wurde 1720 an Bendeler's Stelle als Cantor nach Wolfenbüttel berufen und starb daselbst am 7. Decbr. 1751. So selten auch B.'s musikalische Compositionen jetzt noch angetroffen werden, so zahlreich sind seine Schriften und Aufsätze theologischen und musikalischen Inhalts zu finden. Seine Sporen hat er sich in der Polemik gegen Mattheson erworben, der in seinem »Neuen Orchester« (II, S. 39) den Canon verworfen hatte. Die beiden Gegner, von denen keinem der eigentliche Sieg zu Theil wurde, lernten dadurch gegenseitig den Scharfsinn und die Gründlichkeit des Anderen kennen, reichten sich die Hände und traten in die freundschaftlichste Verbindung mit einander. Ferner sind von B.'s musikalischen Schriften anzuführen: »Versuch der *Melodica*«, den Mattheson in der »*Critica musica*« (Bd. II, S. 254) mit aufnahm, und der »Kern melodischer Wissenschaft«, ein gelehrtes Werk über das Fundament des Geschmackes und des Schönen in der musikalischen Composition. Endlich reichte B. beim Consistorium in Wolfenbüttel 1736 eine Denkschrift ein (auszüglich in Mitzler's »Musikalischer Bibliothek« mitgetheilt), in der er die nothwendigen Eigenschaften eines guten Kirchenstückes behandelte, nach welchen Grundsätzen componirt, er bald darauf auch eine eigene Kirchenmusik mit grossem Beifall zur Aufführung brachte. Ebenso ist die Idee der musikalischen Gesellschaft zur Verbreitung wahrer Musikkunst, welche Mitzler 1738 begründete, ursprünglich von B., der sie schon 1725 seinem Freunde Mattheson mitgetheilt hatte. Eine Gedächtniss-Schrift auf B. verfasste der Rector Dommrich in Wolfenbüttel, welche 1752 gedruckt erschien.

Bolaffi, Michele, geboren 1769 zu Florenz, war Kapellmeister in seiner Vaterstadt und hat Oratorien, Messen, Motetten u. s. w. geschrieben.

Bolandus, Peter, wahrscheinlich ein Deutscher von Geburt, gab 1495 Gedichte und geistliche Lieder heraus, worunter auch das Passionslied »*Stabat ad lignum crucis*«,

was Olearius für das Original des deutschen Liedes »Da Jesus an dem Kreuze stund« gehalten hat, nach Rambach jedoch »ohne allen Grund«. Häuser spricht die Melodie (in der phrygischen Tonart) entschieden B. zu.

Bolèro, der, ist ein spanischer Nationaltanz, dessen Musik in frühester Zeit wohl nur aus einem von dem Musicirenden allein ausgeführten Tanzliede mit harmonischer Begleitung bestand, welches von zärtlichem, eigentlich lyrischen Charakter im mässigen 3/4-Tacte fortschritt und dem Tänzer zu pantomimischen Darstellungen, ähnlich denen im Menuett, Anhalt bot, die man bei lebhafteren Stellen schon im Rundtanze ausführte und mit Castagnettengeräusch und Tambourinschlagen begleitete. Die rhythmische Bewegung des B., die der heutigen Polonaise gewissermassen ähnlich, war in den ältesten nationalen Tänzen zuerst folgender Art:

3/4 | | und später | |.

Zu den Längen der Begleitung erschien der Rhythmus des Gesanges in correcter Achtelbewegung, während zu der bewegteren Begleitung gehaltenere Melodien erklangen oder Pausen waren. Dieser Dualismus besonderer Art, in jener Zeit gar nicht gekannt, gehoben durch die fast stets gleiche Modulation — die beiden ersten Viertel eines Tactes waren einerlei Tonart, und das dritte bewegte sich auf der Dominante oder Mediante — und der allmälig in die Begleitung aufgenommene Castagnettenrhythmus oder verlieh dem Tanze im Abendlande bei seiner Verbreitung einen solchen Reiz, dass man, beide Ursprünglichkeiten noch mehr ausbildend, ihn vielfach in Opern u. s. w. zu Bravourstücken der Sänger und Tänzer in Anwendung brachte. In den von anderen Völkern componirten B.s fand sehr bald, um, der Entwickelung aller anderen Tänze analog, eine Abwechselung in demselben zu schaffen, das Trio seine Einführung, sodass die vollendete Tanzform des B. zwei Theile im Haupttanze enthielt, die wiederholt wurden, und ein Trio. Der Schluss desselben war mit dem Haupttanze. Am häufigsten bewegte sich der Haupttanz in Dur, wechselte jedoch sehr häufig in sich mit der gleichen Moll-Tonart; das Trio desselben war dann entweder in einer nahe verwandten Moll-, oft auch in einer andern Dur-Tonart. Noch ist zu bemerken, dass noch jetzt, wie früher, gewöhnlich der kahle Rhythmus sich eine Periode vor dem Eintritt des Gesanges entfaltet, und dann gewöhnlich die Melodie erst mit drei Achteln Auftact beginnt; so wie, dass in neuester Zeit gewöhnlich der Rhythmus

oder

ohne Abwechselung durchweg vorherrschend ist. Ausser in Spanien (nur ehemals auch in Neapel) findet man den B. nirgends als Tanz in Gebrauch, doch die oben ausgeführte Art dieser Tanzmelodieform, sich in fliessenden, graciösen Wendungen vielfach ergehend, gehört noch heute zu den beliebtesten Formen für gewisse lyrisch-romantische Lieder u. s. w., besonders wenn dieselben maurischen Situationen ihre Entstehung verdanken. Belege für die ältere Form des B., wie noch ausführlichere Nachrichten über den Tanz selbst, findet man in der »Leipz. Allg. Mus. Zeitung«, Jahrg. 1, Nr. 25; als Modelle für die neueste Form des B. sind zu empfehlen: der aus den »beiden Blinden« von Méhul, der Zigeunertanz aus »Preciosa« von K. M. v. Weber, der B. aus der »Stummen von Portici« von Auber und viele andere. 32.

Bolicio, Nicolaus, oder Bolicius, s. Wollick.

Bolis, Angelo, ein italienischer Mönch und Kirchencomponist des 17. Jahrhunderts, welcher im Venetianischen lebte und Motetten, Psalme u. s. w. geschrieben haben soll. — Nicht zu verwechseln ist er mit einem älteren Zeitgenossen Sebastiano B., einem Componisten der römischen Schule, der achtstimmige Messen und Psalme im Manuscript hinterlassen hat.

Bolletti, Giuseppe Gaëtano, ein Priester zu Bologna, der um die Mitte des 18. Jahrhunderts lebte und sich auch mit literarisch-musikalischen Arbeiten abgegeben haben soll, weshalb er Aufnahme in das Verzeichniss der italienischen Gelehrten und Schriftsteller gefunden hat.

Bolli, Giovanni Battista, als tüchtig gerühmter Kirchencomponist und Sänger, lebte um 1650 und war zuletzt Componist an der St. Peterskirche zu Piacenza.

Bollioud de Mermet, Louis, geboren den 15. Febr. 1709 zu Lyon, wo er auch als angesehener und fleissiger musikalischer Schriftsteller bis 1793, seinem Todesjahre, lebte.

Bologna, Lorenzo, italienischer Operncomponist, dessen Haupt-Schaffenszeit um 1743 in Venedig fällt. — Einer seiner jüngeren Zeitgenossen und Landsleute ist Michele Angelo B., ein ausgezeichneter und berühmter Sopranist, geboren 1756 in Neapel, Schüler des Conservatoriums *della pietà* daselbst, und um 1783 in München angestellt. Seit 1786 hatte er sich von der Bühne zurückgezogen, soll aber noch 1812 gelebt haben. Als Sänger, ebenso wie als Darsteller galt er für ein Muster in der italienischen Oper.

Bolze, G. Gottfried, war um 1750 Cantor in Potsdam und componirte verschiedene Choralmelodien, von denen die zum Choralbuchliede »Sollt' ich meinem Gott nicht singen« (*c f g a b a g f*) am bekanntesten und verbreitetsten geworden ist. Dieselbe nebst noch zwei anderen von B.'s Composition finden sich in Kühnau's Choralbuch (Berlin, 1786).

Bolzen, walzenförmige Metallkörper von hervorragender Längendimension, werden vorzüglich in der Orgelbaukunst zur Gelenkverbindung des Balges mit der Balgtaste angewandt. Die B. haben nur in dem durch die Balg- und Balgtastentheile gedeckten Ende jene streng walzenförmige Gestalt, welche die in den Orgeltheilen sich befindende Aushöhlung genau ausfüllen und trotzdem eine freie Bewegung derselben gestatten müssen. Ein B. dieser Art hat ungefähr die Länge von 18,3 bis 21 Centimeter. 2,6 Centimeter von dieser Länge an dem einen Ende haben eine stärkere kopfartige Gestaltung, die bezweckt, dass dieser Bolzentheil, wenn der B. in die Oeffnung gesteckt worden ist, vor derselben verbleiben muss; 5 Centimeter des entgegengesetzten Endes von dem B. sind platt geformt und mit einem Durchbruche, Schlitz genannt, versehen, durch welchen bei der Anwendung des B.s ein Eisenblech, Riegel, gesteckt wird, damit das Herausfallen desselben beim Gebrauche des Balges unmöglich ist. Ueber die Art der Verwendung der B. in dieser Beziehung bietet der Artikel Gebläse der Orgel das Weitere. Abgesehen von dieser Anwendung der Benennung B. für einen Orgeltheil, finden auch beim Bau anderer Instrumente ähnliche Körper eine Verwendung, werden jedoch nur theilweise, je nach Belieben der Instrumentbauer, durch den Namen B. gekennzeichnet. 0.

Bombard (ital.: *Bombardo*), das kleinste dieser Gattung *Bombardino*, das grösste *Bombardone* im Italienischen genannt, deutsch auch noch durch die Namen: Bommart, Pommer oder Basspommer (von *bombare*, d. i. brummen) gekennzeichnet, war ein Blasinstrument, das man in früheren Jahrhunderten als Bass zu den Schalmeien oder Hoboen anwandte, und in verschiedenen Grössen führte. Jetzt sind diese Instrumente gänzlich ausser Gebrauch; nur im Erzgebirge führen Bergleute zu besonderen festlichen Gelegenheiten noch einen Accord derselben als selbstständiges Musikcorps. Es gab, wie eben erwähnt, von diesem Instrumente verschiedene Grössen, von denen wir hier nur die Hauptgattungen hervorheben wollen. Das *Bombardone*, wie oben angedeutet, das grösste B., hatte über 2 Meter, nach sächsischem Maasse 10 Schuh 1 Zoll, Länge und wurde im Marsche von zwei Personen vermittelst Schnüren, die am unteren Ende desselben befestigt waren, getragen, sodass der Spieler nur das Rohrende mit Mundstück in seinen Händen regierte. Der Tenorpommer, das eigentliche B., hatte ausser den gewöhnlichen Tonlöchern noch eine Klappe, Schloss genannt, und besass eine Tiefe bis zum grossen *C* herab; einige Tenorpommer hatten selbst bis zu vier Klappen. Diese Instrumente, besonders das mit dem Schloss, nannte man auch wohl Nicolo. Das kleinste der B., als *Bombardino* oder *Bombardo piccolo* bezeichnet, beherrschte die Altlage des Tonreiches, hatte die Grösse der gewöhnlichen Schalmeien und dieselbe Applicatur wie das B. Eine bildliche Darstellung dieses Instrumentes findet man in P. Kirchers *»Musurgia«*. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts erfand man, angeregt durch die Beschaffenheit des B., das jetzt so beliebte und überall eingeführte Fagott. — Unter

dem Namen B. findet man auch noch, doch nur sehr selten, ein fünf Meter langes Schnarrwerk im Pedal einiger Orgeln vor. In früherer Zeit bezeichnete man auch wohl eine zehnmetrig gearbeitete Pedalstimme mit diesem Namen, gewöhnlich aber setzte man für diese die mehr deutsche Benennung: Bassbrummer, Bombardbass oder Basspommer; 2,5 metrig gebaut, hiess man ein dieselbe Klangwirkung zeigendes Orgelregister auch wohl *Bombardino*. Die Führung einer B. u. s. w. genannten Orgelstimme in früherer Zeit, wo man den Klang dieses Instrumentes aus dem täglichen Gebrauche her kannte, ist eine eben so natürlich erklärbare, als das jetzige Nichtmehrfertigen derselben. In einer Zeit, als man schon nicht mehr aus dem Gebrauche her eine klare Vorstellung von dem Klange des B. hatte, in den Orgeln dieses Schnarrwerk dennoch häufig vorfand, baute man gewohnheitsgemäss noch solche Orgelregister, befleissigte jedoch sich nicht mehr, dieselben sanft brummend zu intoniren, sondern fertigte sie der Posaune ähnlich; ja in Frankreich versteht man noch heute unter *Bombardone* eine fünfmetrige Trompetenstimme. In einem ähnlichen Missverkennen der Klangfarbe des B. hat auch wohl die Disposition des Abt Vogler in der Orgel zu Neu-Ruppin seinen Grund, wo er, seiner Gewohnheit gemäss, um recht viel Registerzüge bei Orgelwerken nach seiner Disposition gebaut zu zeigen, Theilung zusammengesetzter und mehrmalige Benutzung derselben Pfeifen durch verschiedene Züge in verschiedenen Manualen als Grundsatz verwerthete: dass er die Pfeifen einer Posaunenstimme des Hauptmanuales im Pedal unter der Benennung B. auch benutzte. — Am besten soll der wirklich dem alten Blasinstrumente entsprechende Klang erreicht werden, wenn man die Rinnen (s. d.) aus Holz, ein wenig flach und mit möglichst feinem rohgaren Rossleder gefüttert, baut, breite Zungen, mehr schwach als stark, doch gehörig gehärtet, anwendet und den Schallstücken Fagottmensur giebt; auch freischwingende nicht sehr schwache Zungen auf metallenen Rinnen, denen mittelmässig weite Schallstücke angesetzt sind, sollen die ähnliche Wirkung erzielen. In neuester Zeit werden B. genannte Orgelregister gar nicht mehr gebaut. B.

Bombardon (franz.), ein grosses, der Basstuba ähnliches, durch dieselbe aber fast vollständig verdrängtes Blech-Blasinstrument aus der neueren Zeit, welches nur noch hin und wieder bei Harmoniemusiken geführt wird. Es besitzt drei Ventile und einen Umfang von *B* bis *g*. Die höheren Töne sind leichter zu erzeugen und biegsamer als auf der Tuba, die tiefen aber schwer ansprechend und schlecht. Wie die Basstuba und Ophicleïde, wird es lediglich zur Verstärkung des Basses verwendet.

Bombelles, Henri, **Marquis de,** ein ausgezeichneter französischer Dilettant, der zur Zeit der französischen Revolution von 1789 lebte und damals eine Reihe von Kirchenmusikstücken seiner Composition veröffentlichte, mit denen er sich rühmlichst bekannt machte.

Bombet, pseudonym für Beyle (s. d.).

Bombo (ital.), s. Schwärmer.

Bombulum (latein.) hiess eine Art Glockenspiel, das nach einem Briefe des heiligen Hieronymus, »*Epistola ad Dardan. de diversis generibus musicorum instrumentorum*«, schon im Anfange des 6. Jahrhunderts allgemeiner im christlichen Abendlande gekannt war, indem es von den Römern in der zuerst gebräuchlichen Form überkommen war. An dem wagrechten Querbalken, der an einer metallenen verticalen Stange sich befand, waren 24 Glocken befestigt, zwischen denen 12 Klöpfel angebracht waren. Durch Schütteln der Stange brachte man diese ungestimmten Glocken zum Ertönen. In der Zeit des 8. Jahrhunderts finden wir das B. in einer von seiner früheren Gestaltung abweichenden Form im Gebrauch. Es bestand aus einer Stange, hergestellt durch zwei spiralförmig zusammengewundene metallene Rohre, die oberhalb rechtwinklig umbiegen. An dem äusseren Ende der Biegung hing an einer metallenen Kette eine grosse viereckige Tafel oder ein Kasten von Metall, welchen metallene Schuppen bedeckten, die höchst wahrscheinlich beweglich waren, während sich an dem Kasten selbst, an jeder der beiden senkrechten Langseiten in zwei Reihen über einander, je drei starke metallene Arme mit Glocken von verschiedener Grösse erstreckten. Wurden diese Glocken, von denen man nicht weiss, ob sie

abgestimmt waren oder nicht, geschlagen, so musste sich der Schall durch die Rohre allerdings sehr beträchtlich verstärken. In dieser Gestalt blieb das B. bis ins 14. Jahrhundert im Gebrauch, nach welcher Zeit es sich nicht mehr vorfindet. 0.

Bombykes (von dem griech. Plural βόμβυκες, d. i. Flötentheile) ist, nach allgemeiner Annahme, die alte griechische Benennung für die Klappen an den Blasinstrumenten. Vgl. Pollux, lib. 4, 70 und Marpurg, »Krit. Einleitung in die Gesch. und Lehrs. der Musik«, S. 216.

Bombyx, plur. *bombyces* (von dem griech. βόμβυξ, pl. βόμβυκες) hiess zu den Zeiten des Aristoteles und früher eine wahrscheinlich aus einem gewissen Rohre, *kalamos* genannt (vergl. *Barthol. de tibiis veterum*, *c.* 4, *p.* 27, 30 *et* 31, *Isidori Origin. lib.* 2, *c.* 20 und *Plin. Natural. histor. lib.* 16, *c.* 36), gefertigte Flöte, welche wegen ihrer Länge schwer zu blasen war. Der Zusammenhang Griechenlands durch die Colonie von Massilia (Marseille) mit Gallien schuf die Umlautung des Namens *calamo* in *chalumeau*, aus welchem später die deutsche Benennung desselben: Schalmei sich bildete. †

Bombart, s. Pommer.

Bommer, Wilhelm Christoph, geboren zu Dresden 1801, ein fertiger Klavierspieler, der als Musiklehrer in St. Petersburg am 29. Decbr. 1843 starb.

Bomtempo, s. Bontempo.

Bona, Giovanni (Joannes), Cardinalpriester zu Rom, geboren 12. Oct. 1609 zu Mondovi in Piemont, trat im 15. Jahre seines Alters in die Congregation der reformirten Cisterzienser und wurde nach und nach Prior, Abt, 1651 sogar General des Ordens. Er zeichnete sich sowohl durch Gelehrsamkeit, als auch durch Frömmigkeit und streng sittlichen Charakter aus. Man besitzt von ihm ein Werk »*De divina psalmodia etc., tractatus historicus, symbolicus et asceticus*« (Rom, 1653), auch in einer neueren Ausgabe (Köln, 1677), so wie in den verschiedenen Ausgaben seiner sämmtlichen Werke erschienen, worin er von den Kirchentönen, vom Kirchengesange, von der Einführung der Orgeln beim Gottesdienste u. dgl. handelt. Burney hält in seiner Geschichte der Musik die Kenntnisse des Verfassers in Betreff der kirchlichen Alterthümer für sehr oberflächlich und unzuverlässig. B. selbst wurde 1669 zum Cardinal erwählt und starb am 25. (nach Anderen am 28.) Octbr. 1674 zu Rom.

Bona, Pietro, italienischer Operncomponist, geboren um das Jahr 1810 zu Neapel, erhielt seine musikalische Bildung in seiner Vaterstadt. Daselbst brachte er auch 1832 seine erste Oper »*Il tutore ed il diavolo*« zur Aufführung, welche sich einer günstigen Aufnahme erfreute. Derselben folgten hinter einander: »*I Luna ed i Perollo*« und »*Don Carlo*«. Seit längerer Zeit lebt B. als Componist und Gesanglehrer in Mailand, wo er auch eine gute Gesangschule und mehrere Hefte Solfeggien herausgab.

Bona, Valerio, ein italienischer Mönch und Musiker, geboren in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu Brescia, war einige Zeit hindurch Kapellmeister an den Hauptkirchen zu Vercelli, Mondovi und um 1596 an San Francesco zu Mailand und ein fleissiger Componist und theoretischer Schriftsteller. Von seinen Compositionen sind bekannt: Messen, Motetten, Madrigale, Canzonen u. s. w., von seinen Schriften: »*Regole del contrapunto e composizione etc.*« (Casale, 1595) und »*Esempj delli passaggi, delle consonanze e dissonanze e d'altre cose pertinente al compositore*« (Mailand, 1596).

Bonadies, s. Godendach.

Bonafini, Emilia, berühmte und ausgezeichnete Sängerin in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, welche italienischer Abkunft war, aber in Dresden ihre vortreffliche Ausbildung empfangen hatte. Sie liess sich an verschiedenen Höfen mit ausserordentlichem Beifall hören und sah sich ebensowohl wegen ihrer Gesangskunst, als wegen ihrer körperlichen Schönheit und Liebenswürdigkeit gefeiert und verehrt. Besonders ausgezeichnet wurde sie 1780 bei ihrer Anwesenheit in St. Petersburg. Sechszehn Jahr alt, hatte sie sich mit einem preussischen Officier, dem bei Cassation eine solche Verbindung nach damaligem Militärgesetze nicht gestattet war, heimlich verheirathet. Nur zu bald wurde sie jedoch Wittwe, da ihr Gatte als eines

der wenigen Opfer des bayerischen Erbfolgekrieges fiel. In Italien, wohin sie 1783 zurückgekehrt war, verheirathete sie sich zum zweiten Male und entsagte auf Wunsch ihres Mannes der öffentlichen Laufbahn, um in ein glänzendes Privatleben zu treten. Damals hörte sie noch 1790 Reichardt auf ihrem Landsitze bei Modena und rühmte ihre äusseren Reize und ihren vorzüglichen Gesang in einer überaus warmen Schilderung. Sie selbst starb um 1800 zu Venedig, kaum 40 Jahre alt.

Bonagionta, Giulio, italienischer Contrapunktist aus San Genesio, wo er um 1530 geboren war. Er lebte als Musiker an der Kirche San Marco zu Venedig. Mehr ist von seinen Lebensumständen mit Sicherheit nicht mehr bekannt. Er gab heraus: »*Julii Bonagiontae et aliorum cantiones neapolitanae et venetianae trium vocum*« (Venedig, 1562, 8°) und »*Il desiderio, madrigali a 4 e 5 voci*« (Venedig, 1566). Beide sind Sammelwerke, die nur einige Compositionen B.'s enthalten. Von seinen eigenen Werken kennt man »*Motetti a 5 e 6 voci*« und »*Misse a 4 e 5 voci*« (Mailand, 1588).

Bonanni, Filippo, ein gelehrter Jesuit und Physiker in Rom, geboren daselbst den 11. Januar 1638 und gestorben am 30. März 1725. Sein Hauptwerk ist ein »*Gabinetto armonico, pieno d'istromenti sonori*« (Rom, 1722), das mehrere vermehrte und verbesserte Auflagen erlebte, aber in Bezug auf Text nur geringen Werth besitzt, da die Beschreibungen der Instrumente mangelhaft und dürftig sind. Von der grössten Wichtigkeit sind dagegen die beigefügten zahlreichen Abbildungen alter Instrumente.

Bonaparte, Louis, Graf von St.-Leu, Exkönig von Holland, Napoleon's I. dritter Bruder und Vater des Kaisers Napoleon III. von Frankreich, geboren den 2. September 1778 zu Ajaccio, gestorben am 25. Juli 1846 zu Livorno, schrieb u. A., angeregt durch des gelehrten Abbate Baini Werk »*Saggio sopra l'identità de' ritmi etc.*«, zwei auf die französische Sprache angewandte Bücher: »*Mémoires sur la versification française*« und »*Essai sur la versification*« (2 Bde.), in welchen interessante Fragen auch von musikalischem Interesse über Rhythmus, namentlich den griechischen und lateinischen, mit Geist und Gründlichkeit abgehandelt werden. — Seine Gemahlin war die liebenswürdige und geistreiche Adoptivtochter Napoleon's I., Hortensie Eugenie Beauharnais, bekannt unter dem Namen *la reine Hortense*, als welche sie zahlreiche Lieder gedichtet und Romanzen componirt hat, von welchen letzteren das bekannte »*Partant pour la Syrie*« populär, aber keineswegs, wie man es bei Errichtung des zweiten Kaiserreiches wünschte, französisches Nationallied geworden ist. Die Königin Hortense ist am 10. April 1783 zu Paris unter bescheidenen Verhältnissen geboren und starb nach schmerzlichen Leiden am 5. Octbr. 1837 auf Schloss Arenenberg am Bodensee.

Bonasegla, Joseph (Giuseppe), geboren um 1740 zu Vigevano, erhielt seine Ausbildung in der bischöflichen Kapelle seiner Geburtsstadt, war Kirchensänger und spielte fast alle Streich- und Blasinstrumente mit Fertigkeit, besonders aber die Mandoline. Kurfürst Karl Theodor von Pfalz-Bayern berief ihn aus Italien als Musiklehrer an das zu Frankenthal in der Rheinpfalz errichtete Erziehungs-Institut, dem er bis zu der nach der Annexion des linken Rheinufers erfolgten Auflösung desselben angehörte. Hierauf trat er aushülfeweise als Violoncellist in die berühmte Mannheimer Kapelle und nährte sich und seine zahlreiche Familie durch Unterrichtgeben. Er starb am 25. März 1820 zu Mannheim. Dreimal verheirathet, besass er aus den beiden ersten Ehen acht Kinder, von denen sich vier Töchter ihres vorzüglichen Musiktalentes wegen besonders ausgezeichnet haben: 1) Eugenie B., eine ausgezeichnete Bravoursängerin, welche zuerst mit dem Komiker Schüler und zum zweiten Male mit dem bekannten Schriftsteller Freiherrn Ferdinand von Biedenfeld verheirathet war und auf den Opernbühnen von Karlsruhe und Kassel, so wie auf Kunstreisen glänzende Erfolge hatte. 2) Christiane B., eine vortreffliche Altistin, welche aber schon in ihrem 17. Lebensjahre starb. 3) Margaretha B., mit besonders herrlichen Mitteln begabt und in der besten italienischen Schule gebildet, fand auf Kunstreisen als Conzertsängerin ausserordentliche Anerkennung und würde eine seltene Zierde für die Bühne geworden sein, wenn sie von der Natur äusserlich

nicht allzu stiefmütterlich bedacht worden wäre. Sie wurde Kammersängerin der Königin Karolina von Bayern und heirathete den Hofmusiker Hospodsky in München, starb aber vor erreichtem 30. Lebensjahre. 4) Marie B., die jüngste dieser Schwestern und als Sängerin die vorzüglichste, konnte ihrer allzu kleinen Persönlichkeit wegen ebenfalls nicht die Laufbahn als dramatische Künstlerin ergreifen. Sie war Hofsängerin bei der Herzogin von Dalberg in Worms, dann bei der Herzogin Albertine von Württemberg in Wetzlar und errichtete nach 1830 in der preussischen Rheinprovinz ein Gesanginstitut. Danzi, der sie und ihre Geschwister sehr hoch schätzte, hat mehrere seiner Gesänge für die Schwestern B. componirt.

Bonaventura, mit dem seiner Geburtsstadt entlehnten Beinamen da Brescia, war ein Minoritenmönch und musikalisch-theoretischer Schriftsteller, dessen Lebenszeit in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts fällt. Von ihm u. A.: »*Regula musice plane venerabilis fratris Bonaventurae da Brisciae ord. Minorum, seu breviloquium musicale*« (Brescia, 1500), wobei bemerkt sei, dass in fast allen Wörterbüchern seit Gerber dieses Werk irrthümlich für zwei verschiedene Bücher desselben Verfassers ausgegeben worden ist; der angegebene richtige Titel findet sich in »Laire, *index libr.* 1791, I, 256«. Ausserdem ist noch ein Manuscript B.'s aus dem J. 1489 vorhanden, welches den Titel führt: »*Brevis collectio artis musicae, quae dicitur ventura*«, von Gerber und Fétis nach Laborde und Walther angeführt.

Bonazzi, Antonio, einer der vorzüglichsten italienischen Violinvirtuosen des vorigen Jahrhunderts, war in Cremona geboren und starb zu Mantua im J. 1802. Sein grosses Interesse für die Musik bekundete er auch noch durch seinen Sammeleifer, indem er zahlreiche und seltene Musikalien und Instrumente in seinem Besitz vereinigte. Er hinterliess seinen Erben gegen 1000 Hefte Quintette, Quartette, Conzerte u. s. w., so wie über 40 Violinen von Guarneri, Stradivari, Amati u. s. w., Schätze, die ein Besitzthum von über 20,000 Thaler repräsentirten. — Ein Zeitgenosse gleichen Familiennamens, nämlich Ferdinando B., geboren 1764, war Domorganist in seiner Vaterstadt Mailand und galt für einen der besten Schüler Francesco Pogliani's und der trefflichsten Orgelspieler Italiens. Im J. 1819 war er noch am Leben. Von seinen Compositionen ist Nichts im Druck erschienen.

Bondineri, Michele, als guter Opernsänger (unter dem abgekürzten Namen Neri) in ganz Oberitalien vortheilhaft bekannt, als Operncomponist eine Localberühmtheit von Florenz, wo er auch um 1750 (nach Anderen um 1756) geboren war. Daselbst wurde im J. 1784 seine erste Oper »*La serva in contessa*« aufgeführt und so beifällig aufgenommen, dass er nach einander noch viele andere folgen liess, von denen »*I matrimoni in cantina*«, »*La locandiera*«, »*Le spose provenzali*«, »*La finta nobile*«, »*L'autunno*«, »*Il maëstro perseguitato*« und das Intermezzo »*Il vecchio speziale deluso in amore*« die bekanntesten sind, wenngleich sie wenig weit über Florenz hinausgekommen sind. B. selbst scheint um 1798 gestorben zu sein.

Bondini, Pasquale, Director einer italienischen Operngesellschaft zu Prag, welche, von dem Unternehmer Bustelli gegründet, im J. 1776 auf B. überging. Seine Verwaltung bezeichnet eine goldene Aera für die Theaterzustände Prags, wie für die Kunstgeschichte überhaupt. Denn für seine Bühne, die schon früher für Mozart'sche Opern, die sie mit Vorliebe gegeben hatte, Enthusiasmus erweckt hatte, schrieb der grosse Meister Mozart seinen unvergänglichen »Don Juan«, studirte ihn selbst dort ein und leitete dessen erste Aufführung am 29. Octbr. 1787, bei welcher die Gattin B.'s, Teresa B., die Zerlina, Teresa Saporiti die Donna Anna, Caterina Micelli die Donna Elvira, Felice Ponziani den Leporello, Baglioni den Don Ottavio und Luigi Bassi die Titelrolle sang. Wie der Name des Directors Barbaja eng mit Rossini, so ist der B.'s mit Mozart's Ruhme für alle Zeiten verbunden.

Bondioli, Giacinto, ein Dominicanermönch aus Quinzano bei Brescia, wo er gegen den Ausgang des 16. Jahrhunderts hin geboren war. Er hat zahlreiche Kirchencompositionen aller Gattungen hinterlassen, als Messen, achtstimmige Psalme, Antiphonen, Litaneien u. s. w.

Bonefont, St.-Simon de, Mönch des Klosters zu Clermont, welcher um die

Mitte des 16. Jahrhunderts lebte. Seinen Namen trägt eine Sammlung von Messen, welche 1556 im Druck erschienen ist.

Bonelli, Aurelio, ein als Maler wie als Musiker berühmter Künstler, welcher aus Bologna gebürtig war und um 1600 zu Mailand lebte. Man kennt noch von ihm ein »Erstes Buch dreistimmiger Villanellen«.

Bonesi, Benedetto, trefflicher Tenorist, Componist und Gesanglehrer, war um 1750 zu Bergamo geboren. Im J. 1779 kam er nach Paris und fand eine Stelle als Instructor und Cembalist an der Bühne der *Comédie italienne*, an welcher er zuerst 1780 sein Duodrama »Pygmalion« aufführen liess. Im *Concert spirituel* erschien 1781 sein Oratorium »Judith«, vermochte jedoch keinerlei Erfolg zu gewinnen. Grösseres Glück hatten seine kleineren französischen Opern »*La magie à la mode*« und »*Le rosier*«, so wie das Ballet »Amasis«. B. soll 1801 in Paris gestorben sein, mit welcher Angabe jedoch schwer vereinbar ist, dass fünf Jahre später ein von ihm verfasster »*Traité de la mesure et de la division du temps dans la musique et dans la poésie*« (Paris, 1806) erschien, ein Buch übrigens, das von seiner Sachkenntniss und guten musikalischen Bildung vortheilhaftes Zeugniss ablegt.

Bonewitz, Johann Heinrich, geboren den 4. Dec. 1839 zu Dürkheim a. R., war bis zu seinem 13. Lebensjahre Zögling des Conservatoriums zu Lüttich und berechtigte als Pianist bereits zu aussergewöhnlichen Hoffnungen, als er mit seinen Eltern nach Amerika ziehen musste. Auf dem in ihn gelegten Grund fortbauend, half er sich in der neuen Heimath autodidaktisch weiter und übte sich unablässig und mit grösster Ausdauer auf dem Klaviere, sodass er bald öffentlich auftreten und Alles durch seine seltene Fertigkeit und durch die Eminenz seines Gedächtnisses in Staunen und Bewunderung setzen konnte. Nach mehrjährigem Aufenthalte jenseits des Oceans kehrte er nach Deutschland zurück und liess sich nach einigen erfolgreichen Kunstreisen 1861 in Wiesbaden nieder, wo er bald zu den geachtetsten Pianisten und Musiklehrern der Rheingegenden gehörte. Einige Jahre darauf wählte er Paris, wo er sich bereits mehrere Male mit ganz besonderem Beifall hatte hören lassen, zu seinem bleibenden Aufenthalte und nimmt gegenwärtig auch dort eine hervorragende Stellung ein. B. hat Zahlreiches componirt, wovon jedoch bis jetzt nur elegante Klaviercompositionen und einige Gesänge in den Druck gekommen sind. Im J. 1870 vollendete er eine deutsche einactige komische Oper »Diogenes«, welche augenblicklich ihrer Aufführung harrt.

Bonfichi, Paolo, italienischer Kirchencomponist, geboren den 6. Octbr. 1769 zu Livraga in der Provinz Lodi von bürgerlichen Eltern, zeigte schon in seiner Kindheit eine grosse Anlage zur Musik, lernte von sich selbst auf dem Klaviere Ariettchen und Sonatinen spielen und machte Fortschritte. Ohne Lehrer und Anleitung versuchte er die Orgel, für die er immer eine besondere Zuneigung hatte, zu spielen. In Parma, wo er auf der Universität studirte, lernte er von einem alten Maëstro aus Martini's Schule bezifferte Bässe accompagniren und begann Partituren zu lesen und zu begleiten. In seinem 18. Jahre trat er in den Serviten-Orden und kam um das J. 1789 nach Rom, wo er von Guglielmi, Kapellmeister am Vatican, im Contrapunkte unterwiesen wurde. B. studirte nachher die classischen, italienischen und deutschen Meister, in den ersten Klarheit und Schönheit des Gesanges mit guter Führung, in den anderen die Tiefen der Kunst vereint mit der Kraft und dem Colorit der Instrumentirung. B. blieb in seinem Orden bis zum J. 1805, zu welcher Zeit alle Klöster aufgehoben wurden, und setzte sich dann in Mailand fest, wo er sich ganz der Tonkunst widmete. Er schrieb zwei Opern: »*La Climene*« für Parma und »*Abradate*« für Turin, gab aber sodann die Theatermusik, die seinem Charakter zuwider war, gänzlich auf. Dagegen componirte er eine grosse Anzahl von Kirchencompositionen, namentlich Oratorien und Cantaten: »*La genesi*«, 8stimmig und doppelchörig; »*Il paradiso perduto*«, 3stimmig und Chöre; »*Il passaggio del mar rosso*«, 4stimmig, mit Chören; »*Elia sul Carmelo*«, 3stimmig; »*Ester*«, 5stimmig; »*La morte di Baldassare*«, 5stimmig; »*Il trionfo di Giuditta*«, 3stimmig, mit Chören, Cantate; »*Il trasporto dell' arca*«, eben so »*I fanciulli nella fornace*«, Cantate, 5stimmig, mit Chören; »*Il natale di G. C.*«, 3stimmig, mit Doppelchören, Cantate;

»*La Epifania*«, 5stimmig, mit Chören; »*La ressurezione*«, Oratorium, 6stimmig, mit Chören; »*La discesa al limbo*«, Oratorium, 8stimmig, mit Chören; »*La pentecoste*«, Cantate, 2stimmig, mit Chören; »*L'ascensione di Maria*«, Oratorium, 3stimmig, mit Chören; »*Il figliuol prodigo*«, Oratorium, 4stimmig, mit Chören; »*La decolazione di S. Giov. Battista*«, Oratorium, 6stimmig, mit Chören; »*I divertimenti di S. Filippo Neri*«, Cantate, 3stimmig, mit Chören; »*Cantico di Zacharia*«, 2stimmig, mit Chören. Ausserdem schrieb er 10 drei- und vierstimmige Messen, 1 Requiem, 2 Miserere, Psalme, Hymnen, 5 Magnificats, 1 *Te deum*, 1 *Stabat mater*, eine Menge *Tantum ergo*, Versetten, viele Ouvertüren und Instrumentalstücke. Im J. 1828 erhielt B. vom römischen Hofe die Einladung zur Annahme der durch den Abgang Basily's vacant gewordene Kapellmeisterstelle zu Loretto, die er auch seit Frühjahr 1829 bekleidete. B.'s Oratorien und Cantaten entbehren zwar einer grosser Tiefe und Begeisterung, aber sie wurden in Italien ihres natürlich schönen Ausdruckes wegen mit Enthusiasmus aufgenommen. An Originalität, einer gewissen Keuschheit im Satze übertraf B. alle seine Zeitgenossen, besonders in Dem, was dramatische Wirkung und Charakteristik heisst, worin er als ein Meister dasteht. In seinem Oratorium »*La discesa al limbo*« (1827 in Rom aufgeführt) wagte B. eine Neuerung, welche zugleich von seiner tiefen Einsicht in die Behandlung des Textes den klarsten Beweis giebt. Beide Acte bestehen nämlich aus einem einzigen zusammenhängenden Ganzen, in welchem, ein Paar Recitative ausgenommen, Alles Gesang, der Text also durchaus lyrisch ist, und diese Idee hat vor ihm noch Niemand so glücklich ausgeführt. B. starb den 29. Decbr. 1840 in Lodi. M-s.

Bonfigli, Antonio, ein vortrefflicher italienischer Sänger, geboren den 26. Dec. 1794 zu Lucca, betrat nach guten Vorbereitungen 1812 auf dem *Teatro del Rè* in Mailand die Opernbühne und sang seitdem auf den grössten Theatern Italiens mit vielem Beifall. Vom *Teatro Carcano* in Mailand aus wurde er schliesslich für die Italienische Oper in Dresden engagirt, wo er seine Bühnenlaufbahn beschloss. Auch als Componist ist er und zwar mit italienischen Arietten und sechs deutschen Liedern hervorgetreten. — Ein Namensverwandter und Landsmann von ihm, gleichfalls Sänger, Namens Lorenzo B., ist 1806 in Neapel geboren und hat als Tenorist noch bedeutendere Erfolge errungen. Derselbe begann seine Theaterlaufbahn im J. 1827 und erregte in Italien, sodann in Spanien und endlich in Wien durch den Schmelz und die Fertigkeit seiner Stimme das grösste Aufsehen. Im J. 1847 trat er noch in Palermo mit ausserordentlichem Beifall auf, ist aber seitdem aus der Tagesgeschichte verschwunden.

Bonhomius, Peter, Canonicus an der Kirche des heiligen Kreuzes zu Lüttich im Anfange des 17. Jahrhunderts. Von ihm u. A.: »*Melodiae sacrae, quas vulgo mutetas appellant*«, fünf- bis neunstimmig (Frankfurt a. M., 1603), und »*Missae 12 vocum*« (Antwerpen, 1617).

Bonhoure, Maurice, geboren zu Toulouse, wo er auch als Sänger und Gesanglehrer wirkte. Im J. 1840 veröffentlichte er eine Gesangmethode in Dialog- oder Katechismus-Form, die sich einer localen Bedeutung erfreute.

Boni, Gabriel, ein französischer Tonkünstler der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, der aus St. Flour gebürtig und später Lehrer der Chorknaben zu St. Etienne in Toulouse war. Er hat die Sonette des Ronsard vierstimmig componirt und eben so drei-, vier-, fünf- und sechsstimmig die Quatrains des Sieur de Pibrac u. s. w. Auch zwölfstimmige Psalme existiren von ihm. — Ein italienischer Tonkünstler, Namens Gaëtano B., lebte zu Anfang des 18. Jahrhunderts und führte 1720 zu Rom eine seiner Opern, betitelt »*Tito Manlio*«, auf.

Bonifacio, Baldassare, italienischer Rechtsgelehrter, geboren den 5. Januar 1586 zu Rovigo, seit 1630 in Padua, bekundete seine umfassende Gelehrsamkeit durch ein grosses physikalisches Werk, dessen 8. und 9. Capitel über die *Musica hydraulica et muta* handelt. — Ein älterer Zeitgenosse, nämlich Giovanni (Joannes) B., lebte als Gelehrter gleichfalls in Padua. Derselbe war am 6. Septbr. 1545 zu Rovigo geboren und starb am 23. Juni 1635, fast 90 Jahr alt, in Padua. Er hat ein

Werk veröffentlicht, in welchem er zu beweisen sucht, dass die Musik ihre Entstehung dem Gesange der Vögel verdanke.

Bonin, Ulrich Bogislaus **von,** ein im Anfange des 18. Jahrhunderts verstorbener Componist protestantischer Kirchenlieder, ist nur durch die von ihm erhaltenen Melodien zu: »O Gott, du Tiefe sonder Grund etc.«, $\overline{c}\ h\ g\ \overline{c}\ \overline{es}\ \overline{d}\ \overline{c}\ h$, 1710; »Vollkommenheit, du Haupt der Gaben etc.«, $\overline{d}\ \overline{f}\ \overline{es}\ \overline{d}\ \overline{f}\ b\ \overline{d}\ \overline{c}\ b$, 1714; und zu: »Mein Seufzen bricht herfür etc.«, *a b a f e d*, 1714, uns bekannt. Dieselben sind in das König'sche Gesangbuch, 1738, und in das Wernigerode'sche, 1735, aufgenommen.

Bonini ist der Name einiger italienischer Tonkünstler aus verschiedenen Jahrhunderten: 1) Pietro Maria B., geboren um 1450 zu Florenz, ist nur noch durch ein Werk bekannt, welches verschiedene Zweige der Musik behandelt. 2) Leonardo B., ein venetianischer Geistlicher, welcher in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts lebte, hat die Madrigale und Canzonetten des Crysostomo Talenti herausgegeben. 3) Severo B., Mönch und zugleich Kirchencomponist, gebürtig aus Florenz, hat zu Anfang des 17. Jahrhunderts Motetten und andere geistliche, auf den Gottesdienst berechnete Gesänge veröffentlicht.

Bonis, Giovanni Battista, ein weithin rühmlichst bekannter Fabrikant von Klavieren, welcher in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu Cortona im Staate Toscana lebte.

Boniventi, Giuseppe, auch Boneventi geschrieben, italienischer Operncomponist aus Venedig, lebte zu Ausgang des 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Seine zahlreichen Opern wurden zu jener Zeit mit grossem Beifall aufgenommen, und es können von denselben noch mit Namen angeführt werden: *»Il gran Macedone«, »L'Almerinda«, »Almira«, »Endimione«, »La vittoria nella costanza«, »Circe delusa«, »Armida al campo«, »Arianna abbandonata«* u. s. w.

Bonjour, Charles, ein geborener Pariser, war ein seinerzeit beliebter Componist von Trios, Sonaten u. s. w. und fungirte um 1800 als Organist an der Militärkirche zu Paris. Er war 1804 noch am Leben.

Bonmarché, Jean, um 1520 zu Ypern (nach Fétis; nach Anderen zu Valenciennes) geboren, wurde später Canonicus und Chormeister zu Cambrai und endlich, 1565, Kapellmeister König Philipp's II. von Spanien. In seinem höheren Alter hat er sich wahrscheinlich wieder in sein Vaterland zurückgezogen. Als Componist der niederländischen Schule angehörig, galt er für einen der bedeutendsten Meister derselben. Messen und Motetten B.'s befinden sich handschriftlich in der Bibliothek des Escorial.

Bonn, 1561, »Gsangbüchlein Geistlicher Psalmen, Hymnen, Lieder vnd Gebet, durch etliche Diener der Kirchen zu Bonn fleissig zusammengetragen etc. sampt einem schönen Kalender«, dreissig Bogen stark, ist der Titel eines für den protestantischen Kirchengesang beachtenswerthen Buches. —t.

Bonn, Hermann, ein gelehrter Theologe und Professor der Gottesgelahrheit zu Greifswalde, war 1504 zu Osnabrück geboren und hat sich um die Musikforschung durch ein Werk verdient gemacht, welches 1541 unter dem Titel *»Hymnae et sequentiae etc.«* erschien. B. starb in seinen besten Jahren am 12. Febr. 1548. Vielleicht ist er identisch mit dem Superintendenten Hermannus Bonnus in Lübeck, welcher »Geistliche Gesenge vnd Leder, de nicht in dem Wittenbergischen Sankboke stan, corrigirt durch Hermannum Bonnum« (Lübeck, 1547) herausgegeben hat.

Bonnay, François, Violinist im Orchester der Grossen Oper zu Paris, um 1787, hat folgende drei kleine Opern seiner Composition auf dem Theater Beaujolais mit Beifall zur Aufführung gebracht: *»Les deux jaloux«, »Les curieux punis«* und *»La fête de l'arquebuse«.*

Bonnet, Jacques, Parlaments-Zahlmeister zu Paris, geboren daselbst um 1644, erwarb sich ein grosses Verdienst um die damalige Erkenntniss der Kunstgeschichte, indem er die von seinem Oheim, dem Abbé Pierre Bourdelot (s. d.), gesammelten historischen Materialien zusammenstellte und in Verbindung mit seinem älteren Bruder Pierre B. auszuarbeiten begann. Auch der Letztere starb über der Arbeit, welche

nun B. allein zu Ende brachte und unter dem Titel »*Histoire de la musique et de ses effets, depuis son origine jusqu' à présent*« (Paris, 1715) veröffentlichte. Dies Werk machte grosses Aufsehen und erlebte mehrere Auflagen. Ausserdem hat B., welcher 1724 starb, kurz vor seinem Tode auch noch eine »*Histoire de la danse sacrée et profane*« (Paris, 1723) herausgegeben. — Der bereits erwähnte ältere Bruder B.'s, Pierre B., ein eifriger Mitarbeiter an dem musikgeschichtlichen Werke und gründlicher Forscher, war seinem eigentlichen Lebensberufe nach Arzt und ist zu Paris 1638 geboren und zu Versailles am 19. Decbr. 1708 gestorben.

Bonnet, Jean Baptiste, ein vortrefflicher Violinist, geboren den 23. April 1763 zu Montauban und ein Schüler Jarnowick's und Mestrino's. B. fungirte zuerst als erster Violinist in den Orchestern der Theater zu Brest und Nantes, kehrte aber, um einen grösseren Wirkungskreis zu finden, nach seiner Vaterstadt zurück, wo er auch 1802 Domorganist wurde. B. war auch ein fleissiger und tüchtiger Componist; der geringste Theil seiner Werke ist, und zwar in Paris, im Druck erschienen, nämlich: Violinduette, Conzerte für eine und zwei Violinen und Conzertsinfonien. In seinem Manuscriptenvorrath fanden sich 1810 u. A. noch zwölf Divertissements für grosses Orchester, sechs Streichquartette, sechs Streichterzette, acht Conzertsinfonien für zwei Violinen, sechs Conzerte u. s. w.

Bonneval, René **de,** ein musikalischer Schriftsteller aus Le Mans, wo er gegen den Ausgang des 17. Jahrhunderts hin geboren war. Er lebte zu Paris und hat daselbst kleine Bücher über verschiedene musikalische Dinge herausgegeben, in denen er sich jedoch als seichten und oberflächlichen Scribenten bekundet. B. starb im J. 1760 zu Paris.

Bono, Joseph, irrthümlich auch oft (nach Dittersdorf) Bonno geschrieben, kaiserl. Kapellmeister und Kammercomponist, wurde 1710 in Wien geboren und war der Sohn eines Läufers Karl's VI. Die musikalischen Talente, welche B. schon früh offenbarte und die auch bei Hofe nicht verborgen blieben, bestimmten den kunstliebenden Kaiser, die künstlerische Erziehung des Knaben zu übernehmen und denselben zu seiner Ausbildung nach Italien zu schicken. Dort blieb B. lange Zeit, auf die gründlichsten Studien bedacht, und kehrte erst 1740 als tüchtiger und durchgebildeter Musiker nach Wien zurück, wo er sofort der kaiserl. Kapelle als Director vorgesetzt wurde und sich ein überaus bedeutendes Ansehen schuf, das keiner seiner späteren Rivalen zu erschüttern vermochte. So war er u. A. 14 Jahre hindurch Director der Wiener Tonkünstler-Societät und bekundete in diesem Amte eben so viel Kraft und Einsicht, sodass die Gesellschaft bereits eine fest begründete Stellung im Kunstleben einnahm, als Salieri, der Nachfolger B.'s, das Directorium übernahm. Dieselbe besteht übrigens noch heute als der älteste aller deutschen Tonkünstlervereine, als welcher er den Namen »Haydn« trägt. B.'s Thätigkeit als Componist aller Stylgattungen war sehr bedeutend und der Gehalt seiner Arbeiten wurde hoch angeschlagen, wiewohl die Hoffestlichkeiten und Hoffeierlichkeiten, für die er fast fortwährend künstlerisch zu sorgen hatte, das freie Schaffen beeinträchtigten. Seine Hauptwerke sind die Opern »*Ezio*«, »*Il vero omaggio*«, »*Il rè pastore*«, »*L'eroë cinese*«, »*L'isola disabitata*«, »*Il natale di Giove*« und die Oratorien »*San Paolo in Atene*« und »*Isacco*«, von welchen das letztere in Wien häufig, auch noch nach seinem Tode, aufgeführt wurde. Als Gesanglehrer und competenter Kenner der besten italienischen Singschulen hat sich B. gleichfalls einen guten Namen gemacht und ausgezeichnete Sänger und Sängerinnen gebildet, von denen Allen voran die zu ihrer Zeit berühmte Therese Teiber genannt zu werden verdient. Trotzdem B. als einer der letzten ehrwürdigen Vertreter der alten Musikschule tief in die neuen grossen Zeiten eines Gluck, Haydn und Mozart hineinragte, wusste er doch sein Ansehen und seine Autorität noch ungebrochen aufrecht zu erhalten, als die Menschen und die Dinge ganz andere geworden waren. Er starb erst als 78jähriger Greis am 15. April 1788 und wurde von seiner Vaterstadt aufrichtig betrauert.

Bonoldi, Claudio, trefflicher italienischer Tenorist und Bühnensänger, wurde im J. 1783 zu Piacenza geboren und sang mit dem grössten Erfolge auf den bedeutenderen Theatern Italiens, 1823 auch in der Italienischen Oper zu Paris. Im J. 1828

trat er von der Bühne zurück und liess sich in Mailand nieder, wo er einer der gesuchtesten Gesanglehrer wurde. Dort starb er auch im Februar 1846. — Sein Sohn, Francesco B., ist ein hervorragender Componist Italiens, der seine Ausbildung auf dem Conservatorium zu Mailand empfangen hat. Derselbe hat eine Reihe von Klavierstücken und einige Orchestersachen veröffentlicht, eben so eine Oper, »*Il Mauro*«, geschrieben, welche 1838 in Triest mit Beifall zur Aufführung gekommen ist.

Bonometti, Giovanni Battista, mit dem Beinamen Bergameno, auch oft Buonamente geheissen, wie er selbst sich gern nannte, war ein berühmter Componist, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu Bergamo geboren ist. Beim Erzherzog Ferdinand als Musikmeister angestellt, kam er um 1615 nach Wien und gab dort das grosse und treffliche Sammelwerk »*Parnassus musicus Ferdinandaeus etc.*« heraus, welches eine bedeutende Zahl ein- bis fünfstimmiger Motetten der bewährtesten Tonsetzer damaliger Zeit enthält. Von B. selbst erschienen nachmals Violintrios, Correnten und Gagliarden für zwei Violinen und Bass.

Bonomi, Pietro, Componist der römischen Schule und Sänger der päpstlichen Kapelle zu Ausgang des 16. Jahrhunderts, gab 1607 eine Sammlung achtstimmiger Motetten und später ein Buch achtstimmiger Psalme seiner Composition heraus.

Bononcini, s. Buononcini.

Bonora, Ferdinand Wilhelm, geboren 1775 zu Weidenau im österreichischen Schlesien, war in seiner Kindheit Sängerknabe der Kapelle des Fürstbischofs Grafen von Schafgotsch. Sein Vorgesetzter und Lehrer daselbst war Dittersdorf, der beim Unterricht im Generalbass und in der Composition seine Freude an dem talentvollen Knaben hatte. Dennoch wählte B. nicht die Tonkunst, sondern zunächst in Olmütz die Philosophie, dann in Wien die Rechtswissenschaften zu seinem Hauptstudium und wurde 1797 als Praktikant im Hofkriegsrathe angestellt. Nach mehrfachen Versetzungen und Beförderungen im Bereiche der Militär-Administration, kam er endlich 1818 als österreichischer Kanzleidirector nach Padua, wo er nach kurzer Krankheit am 26. März 1825 starb. Er hat sein Leben hindurch nie aufgehört, sich mit Composition zu befassen, und in Folge dessen einen reichen Manuscriptenvorrath hinterlassen, von dem auch Vieles im Druck erschienen ist. Man kennt von ihm drei Opern: »Die Rolandsknappen«, »Der Brief an sich selbst« und »Das Weibchen vom Schneeberge«, ferner über hundert Lieder, Balladen, Männerchöre, mehrere Psalme, ein Kyrie, ein Octett für Streichinstrumente, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott, ein Violinquartett, Hornconzert u. s. w.

Bonporti, Francesco Antonio, um 1660 zu Trient geboren, wo seine Familie in Ehren und Würden stand, führte den Titel eines kaiserl. österreichischen Rathes, war aber gleichwohl ein trefflicher Musiker und fruchtbarer Componist, von dem Sonaten für zwei Violinen und Bass, hundert Menuette für Violine und Bass, Conzerte und Balletstücke für Violine mit Continuo, so wie auch Motetten für Sopransolo und zwei Violinen erschienen sind.

Bontempi, Alessandro, auch Bontempo genannt, hervorragender Componist, welcher zu Ende des 16. oder zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Italien lebte, von dem aber Nichts als einige Motetten in Bonometti's »*Parnassus musicus Ferdinandaeus*« erhalten geblieben ist.

Bontempi, Giovanni Andrea, mit dem Beinamen Angelini, Componist, musikalischer Schriftsteller und Sänger (Castrat) im 17. Jahrhundert, geboren zu Perugia um 1630, war ein Schüler des päpstlichen Kapellmeisters Virgilio Mazocchi. Bald wurde er zu den gelehrtesten und kunstreichsten Musikern seiner Zeit gerechnet und fungirte als Musikdirector an mehreren Kirchen Roms und Venedigs. Markgraf Christian Ernst von Brandenburg zog ihn an seinen Hof, welche Stellung er jedoch 1660 mit einer ähnlichen aber einflussreicheren an dem Hoflager des Kurfürsten Johann Georg II. von Sachsen zu Dresden vertauschte. Seiner vielseitigen wissenschaftlichen und künstlerischen Bildung wegen genoss er des höchsten Vertrauens und vielfältiger Auszeichnungen von Seiten dieses Fürsten, der ihn bis zu seinem Tode (1680) hoch in Ehren hielt und ihm u. A. den Auftrag gegeben hatte, eine Geschichte des Ursprungs des Hauses Sachsen zu schreiben, die auch 1697 in Perugia erschien.

B. war nämlich 1694 in sein Vaterland und nach Perugia zurückgekehrt, wo er noch 1697 am Leben war. Von seinen grösseren compositorischen Arbeiten sind eine Oper und ein Oratorium ganz besonders bemerkenswerth, da er in denselben zugleich als Dichter auftritt. Die erstere, betitelt *»Il Paride«*, ist von Mattheson in der *»Crit. mus.«* I, S. 20 eingehend besprochen worden, das letztere behandelt die Geschichte und das Martyrium des heiligen Emiliano, Bischofs von Trevi. Voller guten Lehrstoffs und Scharfsinns sind B.'s musikalische Schriften, von denen man noch kennt: *»Nova quatuor vocibus componendi methodus, qua musicae artis plane nescius ad compositionem accedere potest«* (Dresden, 1660); *»Tractatus, in quo demonstrantur occultae convenientiae sonorum systematis participati«* (Bologna, 1690) und *»Storia della musica, nella quale si ha piena cognizione della teoria e della prattica antica della musica armonica«* (Perugia, 1695). Der Verfasser sucht darin bereits, entgegenlaufend den Ansichten seiner Zeitgenossen, überzeugend nachzuweisen, dass die Alten eine musikalische Harmonie in unserem Sinne nicht gekannt haben können.

Bontempo, Johann Desiderius, portugiesischer Klaviervirtuose und Componist, geboren 1781 in Lissabon, wo er sich auch musikalisch ausbildete, ging um 1806 nach Paris und stand dort einige Jahre als Musiklehrer in grosser Achtung. Den verdientermassen erworbenen guten Ruf befestigte er während eines längeren Aufenthaltes in London, wo er als Pianist und Componist die volle Hochachtung Clementi's und J. B. Cramer's gewann. Im J. 1818 kehrte er nach Paris zurück und liess sich nun auch häufiger öffentlich hören und bewundern. Eine 1820 nach seinem Vaterlande unternommene Reise fesselte ihn von Neuem an Lissabon, wo er bald ein sehr gesuchter Pianofortelehrer und schliesslich zum königl. Hofkapellmeister ernannt wurde. Als solcher starb er im J. 1847. Auch als Componist documentirte er eine durchaus edle Richtung, wie seine zahlreichen grösseren und kleineren Kirchenstücke und seine vielen Klaviercompositionen beweisen.

Bonus, Petrus, s. Avogari.

Bonvalet des Brosses, Abt zu La Rochelle um 1750, ist in musikalischer Hinsicht zu erwähnen, da er 1747 zwei Musikdramen: *»Jésus naissant adoré par les bergers«* und *»Les fêtes de la France«* herausgab.

Boom, Jan **van,** geboren den 15. Octbr. 1809 zu Utrecht, erhielt von seinem Vater trefflichen Unterricht im Pianofortespiel und in der Composition. Um 1825 machte er Kunstreisen nach Dänemark und Schweden, und namentlich in Stockholm erregte seine Virtuosität ein solches Aufsehen, dass man ihn zum Bleiben bewog. In der nordischen Hauptstadt, die er nur zu kürzeren Reisen verliess, lebte er dem Musikunterricht und der Composition, sodass im Laufe der Zeit eine ganz bedeutende Anzahl von Instrumentalwerken jeder Gattung und jedes Umfanges entstanden. Auch einige Opern hat er geschrieben, und er sah überhaupt seine stille, bescheidene Thätigkeit von allen Seiten her und zuletzt auch vom König von Schweden anerkannt, in dessen Familie er Unterricht ertheilte. Im J. 1856 wurde er Professor an der königl. Akademie und Musikschule und unternahm als solcher 1862 eine Reise durch die Hauptstädte Europas, um die verschiedenen Systeme, nach welchen der Musikunterricht daselbst ertheilt wird, zum Nutzen für das heimische Institut kennen zu lernen. Von B.'s Instrumentalcompositionen ist Vieles auch in Deutschland im Druck erschienen. Dieselben bestehen in Sinfonien, Ouvertüren, Quartetten, Trios, namentlich in Klavierwerken jeder Art und in Stücken für Harmonium.

Boom, Johann, ein vorzüglicher Flötenvirtuose und trefflicher Componist für sein Instrument, wurde zu Rotterdam im J. 1773 geboren. Er hatte eine Anstellung in der Kapelle des Königs Louis Bonaparte von Holland und hat sich in den Jahren 1809 und 1810 auch in Deutschland mit grossem Beifall hören lassen. Von seinen Arbeiten erschienen: Duos, Fantasien, Variationen, Polonaisen u. s. w.

Boquet, Jacques, auch Bouquet geschrieben, lebte in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und war um 1530 zu gleicher Zeit Organist der Statthalterin der Niederlande und der Hofkapelle Kaiser Karl's V., als welcher er um so mehr in bedeutendem Rufe stand, als es damals weder viel Orgeln, noch Orgelspieler gab.

Boracchi, Carlo Antonio, Paukenschläger im Orchester des Theaters *della Scala* in Mailand, gebürtig aus Monza, wo er um 1804 geboren ist, hat sich durch eine sinnreiche Erfindung bekannt gemacht, die es gestattet, dass die Pauken sehr schnell und geräuschlos in jede beliebige Tonart umgestimmt werden können. Auch veröffentlichte er ein Lehrbuch für die Pauke unter dem Titel: »*Manuale del timpanista*« (Mailand, 1842).

Borchgreviuck, Melchior, Hoforganist zu Kopenhagen, behauptete zu Anfang des 17. Jahrhunderts den Ruf eines berühmten Tonkünstlers und Componisten. Von seinen Arbeiten sind jedoch nur einige Madrigale übrig geblieben, die sich in einer aus zwei Büchern bestehenden, von ihm zusammengestellten Sammlung befinden. Dieses Werk benennt sich »*Giardino nuovo bellissimo di vari fiori musicali sceltissimi* (*Madrigali a* 5 *voci*)« (Kopenhagen, 1605 und 1606).

Borde, Jean Baptiste **la,** ein französischer Jesuit, der nach Aufhebung des Ordens in Frankreich Pfarrer in La Colancelle im Nivernais wurde, als welcher er im J. 1777 starb. Er erfand 1759 zu Paris das sogenannte *Clavecin électrique* (s. d.) und beschrieb das Instrument in seiner Schrift: »*Le clavecin électrique, avec une nouvelle théorie du mécanisme et des phénomènes de l'électricité*« (Paris, 1761). Forkel hat davon in seiner »Musikalischen Literatur« S. 264 eine Uebersetzung im Auszuge gegeben.

Borde, Jean Benjamin **de la,** gewöhnlich Laborde geschrieben, wurde am 5. Septbr. 1734 zu Paris geboren und war der Sprössling einer hochstehenden und reichen Familie, die ihn in allen Zweigen des Wissens und der Kunst gründlich ausbilden liess. So wurde im Violinspiel D'Auvergne und in der Composition Rameau sein Lehrer. Für das Finanzfach bestimmt, zog er es zunächst vor, am königlichen Hofe eine Laufbahn zu suchen und schwang sich vom Kammerdiener und Günstling Ludwig's XV. bis zum Gouverneur des Louvre empor. Nun erst trat er in die Reihen der Generalpächter, umgab sich mit dem grössten Luxus und betheiligte sich bei den gewagtesten Unternehmungen, die ihn wiederholt bis hart an den Vermögensruin führten. Nach dem Tode Ludwig's XV. brach er jedoch mit seiner lockeren Vergangenheit, verheirathete sich und unternahm grosse Studienreisen. Die Revolution von 1789 brachte ihn um den grössten Theil seiner Besitzthümer und er selbst flüchtete vor ihrem Wüthen in die Normandie. Dort wurde er jedoch als verdächtig ergriffen, nach Paris gebracht und am 22. Juli 1794 guillotinirt. B.'s musikalische Arbeiten bestehen in ein- und mehrstimmigen Gesängen und in etwa 28 Opern (»*Gilles garçon peintre*«, »*Les trois déesses rivales*«, »*La fête de Jupiter*«, »*Amphion*«, »*Amadis*«, »*La cinquantaine*«, »*Annette et Lubin*« u. s. w.), sämmtlich sehr dilettantisch und oberflächlich geschrieben und u. A. von Grimm in dessen »*Correspondance littéraire*« übel gekennzeichnet. Weit werthvoller und wichtiger ist sein reichhaltiges musikalisch-literarisches Werk »*Essai sur la musique ancienne et moderne*« (Paris, 1780, 4 Bde.), dem als Supplement ein »*Mémoire sur les proportions musicales, le genre enharmonique des Grecs et celui des modernes*« mit Anmerkungen von Vandermonde und Abbé Roussier (Paris, 1781) folgte. In demselben Jahre noch gab er ferner »*Mémoires historiques sur Raoul de Concy avec un recueil de ses chansons en vieux langage, et la traduction de l'ancienne musique*« (Paris, 1781), eine gleichfalls werthvolle und interessante Schrift, heraus.

Bordenave, Jean **de,** ein um die Mitte des 18. Jahrhunderts lebender Tonkünstler, dem die Orgelbaukunde eine wichtige historische und technische Schrift über die Orgeln vergangener und damaliger Zeit verdankt.

Bordèse, Luigi, Opern- und Liedercomponist neuester Zeit, geboren 1815 zu Neapel, woselbst er auch musikalisch ausgebildet wurde. Im J. 1834 kam er nach Turin, für dessen Opernbühne er die Oper »*Zelimo e Zoraide*« zu schreiben beauftragt war. Diese, noch in demselben Jahre daselbst gegeben, gefiel nicht und verschwand sofort wieder. Nach diesem Fiasco ging B. nach Paris und erwarb sich als Gesanglehrer einen guten Namen. Die französischen Opern, mit denen er sich hier bis 1848 versuchte, hatten gleichfalls sämmtlich keinen Erfolg. Ihre Titel sind: »*La mantille*«, »*L'automate de Vaucanson*«, »*Jeanne de Naples*« (in Verbindung mit Monpou geschrie-

ben), »*Le sultan Saladin*« und »*Les deux bambins*«. Nicht besser erging es 1842 einer seiner italienischen Opern, »*I quindici*«, welche in seiner Geburtsstadt Neapel aufgeführt wurde. Für diese Misserfolge entschädigte ihn das Glück, welches viele seiner zahlreichen kleinen Romanzen machten, die zum Theil auch in Italien und Deutschland beliebt und viel gesungene Stücke wurden.

Bordet, Flötenvirtuose und ein trefflich gebildeter Tonkünstler, welcher um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Paris lebte und damals ein praktisches Lehrbuch zum Studium der verschiedenen Instrumente herausgab.

Bordier, Louis Charles, geboren um 1700 zu Paris, war daselbst Musikdirector an der Kirche *des innocents* und starb im J. 1764. Er hat sich besonders durch einige theoretische Werke einen Namen gemacht, so durch seine »*Nouvelle méthode de musique pratique à l'usage de ceux, qui veulent chanter et lire la musique comme elle est écrite*« (Paris, 1760). Nach seinem Tode erschien aus seinem Nachlasse »*Traité de composition*« (Paris, 1779), eine Accordlehre nach dem Rameau'schen System, und »*Méthode de la voix*« (Paris, 1781), mehr eine Umarbeitung und Verbesserung des 1760 erschienenen Werkes, als eine selbstständige neue Schrift.

Bordogni, Marco, ein um den Gesang und seine Pflege hochverdienter Meister der Neuzeit, der in einer mehr als dreissigjährigen Lehrthätigkeit zu Paris seinen Ruhm durch eine überaus zahlreiche Menge von Schülerinnen, von denen die meisten, wie die Damoreau, Sontag, Falcon, Rossi-Caccia, Dobré u. s. w., unübertroffen dastehen, über alle Bühnen und Conzertsäle der alten und neuen Welt verbreitet hat, wurde im J. 1788 zu Bergamo geboren. Er machte seine ersten Studien unter dem berühmten Simon Mayr in Bergamo, sang in den Kirchen und später als erster Tenorist auf den Theatern *del Rè* und Carcano in Mailand, so wie an den verschiedenen anderen Opernbühnen Italiens. Im J. 1819 wurde er bei der Italienischen Oper in Paris engagirt und erregte schon damals die Aufmerksamkeit Cherubini's, der ihm die Professorstelle an dem unter seiner Direction stehenden Conservatorium anbot, die aber B. vorläufig ausschlagen musste, da ihn sein Engagement nach Spanien führte. Damals schrieb er, und zwar in Barcelona, eine Oper »*La mascara fortunata*«, welche bei ihrer Aufführung eine beifällige Aufnahme fand. Im J. 1824 nahm er das Amt eines ersten Professors am Pariser Conservatorium endlich an und verwaltete dasselbe 32 Jahre hindurch sehr segensreich für die heranwachsende Generation. Als Sänger rühmte man an B. nicht sowohl Stimmkraft und dramatische Lebendigkeit des Vortrags, die ihm abgingen, als vielmehr die Leichtigkeit und Anmuth seines Organs, auf die Rossini vortheilhaft eingewirkt hatte, seinen reinen, graciösen, von geistreichen Fiorituren durchwebten Styl und seine bewundernswerthe Vocalisation. Alle diese Vorzüge hat er in seinen zahlreichen unübertroffenen Gesangsstudienwerken niedergelegt, aus deren langer Reihe zu nennen sind: 1) 36 Singübungen für Sopran oder Tenor, seiner Schülerin Mad. de Coussy gewidmet (Paris, Berlin u. s. w., 3 Liefr.), 2) 12 Singübungen für Bass oder Baryton, Lablache gewidmet (Paris, Berlin u. s. w., 2 Liefr.), 3) 12 Singübungen für Alt oder Mezzosopran (ebenda, 2 Liefr.), 4) 36 Singübungen für Bass nach dem neueren Geschmack (ebenda, 3 Liefr.), 5) die Kunst des Phrasirens, des Athemholens, der Accentuation und des dramatischen Ausdruckes, Vocalisen für Mezzosopran, seiner Schülerin, der Königin Isabella II. von Spanien, gewidmet (ebenda, 2 Liefr.), 6) dieselben für Baryton oder Alt und für Tenor oder Sopran, 7) 24 leichte, fortschreitende Vocalisen für den Umfang jeder Stimme (als Einleitung zu den 36 Singübungen), König Wilhelm der Niederlande gewidmet (ebenda, 2 Liefr.), 8) 12 Singübungen, wovon 6 mit italienischem und deutschem Text, für Mezzosopran mit Pianofortebegleitung (Paris, Mainz u. s. w., 2 Liefr.), 9) 12 Singübungen für zwei Singstimmen (Sopran und Mezzosopran, oder Tenor und Mezzosopran) (ebenda, 2 Liefr.) u. s. w. Die unermüdliche Thätigkeit und Pflichttreue erschütterte aber mehr und mehr B.'s Gesundheit, sodass er in den letzten Jahren seiner Wirksamkeit schon der Assistenz eines befreundeten Gesanglehrers bedurfte. Dazu kam seit 1853 der Tod einer geliebten Tochter und vorher schon der seines Schwiegersohnes, sodass er 1856 seine wichtige Stellung niederlegte, welche der frühere Violinvirtuose Panofka erhielt. Fleissig

jedoch, wie er war, wollte B. seine Zurückgezogenheit zur Vollendung einer schon seit Jahren begonnenen grossen Gesangschule benutzen, allein der Tod vereitelte am 31. Juli 1856 diesen wichtigen Plan. In den letzten Tagen seines Lebens hatte B. noch die Freude und Genugthuung gehabt, bei der grossen Preisvertheilung am Conservatorium die meisten Prämien auf Zöglinge seiner Classe fallen zu sehen. — Seine Tochter, Louise B., war eine trefflich gebildete Sängerin, welche seit 1832 in Amerika und Italien mit ganz bedeutendem Erfolge auftrat. Sie heirathete den ausgezeichneten Fagottisten Willent und lebte mit demselben bis 1848 als hochgeachtete Gesanglehrerin in Brüssel, seitdem in Paris. Brustkrank, musste sie das Klima von Italien aufsuchen, wo sie 1853 starb.

Bordoni, Faustina, s. Hasse.

Bordun (von dem ital. *bordone*, franz.: *bourdon*) ist der jetzt gebräuchliche Name für eine Orgelstimme, die man oft auch durch ein Wort, welches durch sehr bedeutende Umbildung dieses oder eines anderen ähnlichen Wortes entstanden ist, wie: Bourdon, Burdo, Bourdo, Barduen, Barduna, Bardura, Partana, Perduna, Partuna, Pertuna, Portunen, Pordunen u. s. w. verzeichnet findet. Alle diese Umbildungen scheinen jedoch nur aus dem heute noch gebräuchlichen B., dem ähnlichen Worte Burdon oder einem uns unbekannten Stammworte von diesen beiden sich gebildet zu haben, das in verschiedenen Sprachen sich noch in verwandter Bedeutung und ähnlichem Lautklange vorfindet. Im Französischen versteht man z. B. unter *Bourdon* einen hohlen Pilgerstab, oder den Refrain eines Liedes, einen musikalischen Bass oder Brummbass, oder eine grosse Glocke, die man auch wohl Brummglocke nennt, oder endlich ein einförmig klingendes Musikstück. Im Italienischen heisst der hohle Pilgerstab beinahe eben so: *bordóne*, und die Redeweise: *fare, o tenere il bordone*, sumsen oder summen; im Englischen nennt man einen hohlen Pilgerstab ebenfalls ähnlich, nämlich: *burden*, worunter man jedoch auch einen Schlussvers, einen Refrain, oder eine Wiederholung zu verstehen gewohnt ist. Die engeren Beziehungen der sprachlich beinahe gleichen Benennungen für ähnliches Hörbare zu der Benennung dieses Orgelregisters sind bisher nicht genau erkannt, doch die eben angeführten Bedeutungen in den verschiedenen Sprachen werden bei Jedem das Gefühl eines inneren Zusammenhanges wach rufen. Besonders tritt dies hervor, wenn man noch die frühere Bedeutung, welche dies Wort in der Musik hatte, in Betracht zieht. In früherer Zeit nämlich wurde B. oder Bourdon wohl als Name für jede eintönige Brummstimme in der Musik gebraucht, nach welcher Auffassung man von einem B. der Bauernleyer, des Dudelsackes u. s. w. sprach; auch die Benennung *Faux bourdon* (s. d.) steht hiemit im engsten Zusammenhange. Später nannte man auch wohl (vgl. »Die Kunst des Orgelbaues« von Joh. Sam. Hallen, Brandenburg, 1789, S. 225) alle gedackten oder gedeckten Labialstimmen in einer Orgel B., wenn sie zu den Fundamentalstimmen derselben gehörten, sogar Rohrpfeifen. Die gedeckten Pfeifen im Allgemeinen, welche des vibrirenden Rückganges der Tonwellen in sich halber in einer eigenen Art erklingen, die man wohl mit dem Ausdrucke dumpf oder gedämpft zu malen pflegt, und die sich in ihrer Klangfarbe den sonstigen Tonwerkzeugen mit einem Bourdon ähneln; die ferner (nebenbei sei es bemerkt) um eine Octave tiefer erklingen, als es ihre Länge nach den Regeln der Akustik verspricht, müssen des Erklingens und Klanges halber einen grösseren Aufschnitt (s. d.) erhalten, als die gewöhnlichen Labialpfeifen der Orgel, und haben je nach ihrem Tonklange, dieser besprochenen Eigenheit oder ihrer Bauart wegen, verschiedene Namen: Bourdon, Flöte, Gedackt u. s. w. Man fertigt diese Orgelpfeifen aus Zinn oder Holz, je nachdem es die Mittel gestatten, findet jedoch in vielen Werken die tieferen Töne dieser Stimme unvollständig vor, da der Raum und starke Windverbrauch des Registers leicht durch das Vorhandensein der tiefsten Töne auf den Windvorrath der Orgel nachtheilig einwirken. In neuerer Zeit nun nennt man B. nur die fünfmetrige gedeckte Labialstimme der Orgel, welche im Manual placirt, als Grundstimme bei jeder Registrirung fast zuerst gezogen wird, während alle anderen gedeckten Orgelpfeifen ihre Klangwirkung andeutende Benennungen erhalten, wie: Lieblich Gedackt, Gedackt-Flöte u. s. w. Diese B. genannte Orgelstimme wird am häufigsten aus Tan-

nenholz gefertigt; nur der Kern (s. d.) und der Vorschlag (s. d.) derselben müssen aus Eichenholz sein. Mit einer engen Mensur gebaut, einem schmalen Labium und möglichst hohem Aufschnitt versehen, werden die Pfeifen dieser Orgelstimme nur sehr sanft intonirt, wesshalb besonders die tieferen Töne derselben schwer ansprechen. Man findet auch wohl zuweilen eine zehnmetrige gedeckte Orgelstimme in älteren Werken im Pedal gebaut, die dann den Titel: »Bordunsubbass« trägt. Als Merkwürdigkeit mag hier noch der in der grossen Domorgel zu Breslau befindlichen fünfmetrigen *Bordunflauto* gedacht werden, die ganz aus Ahornholz gebaut ist. Die Benennung zeigt uns das Streben des Erbauers klar an, beides durch den Namen der Stimme andeuten zu wollen: die Klangfarbe im Allgemeinen und die Klangähnlichkeit mit einem bestimmten Blasinstrumente. 0.

Borem, s. Barem.

Boretti, Giovanni Andrea, italienischer Operncomponist, welcher in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts als Kapellmeister am Hofe zu Parma lebte. Er war um 1640 zu Rom geboren und hat sich durch eine Reihe ernster Opern einen Namen gemacht. Die Titel derselben sind: »*Zenobia*«, »*Alessandro amante*«, »*Marcello in Siracusa*«, »*Eliogabale*«, »*Ercole in Tebe*« u. s. w.

Borgatta, Emanuele, italienischer Componist, geboren in Genua um 1810, machte sich als Klaviervirtuose einen bedeutenden Namen in Italien. Im November 1835 wurde zum ersten Male seine Operette: »*Il quadromaniaco*« in Genua mit Beifall aufgeführt. Auch seine ernste Oper: »*Francesca da Rimini*«, die im J. 1836 in Genua zum ersten Male gegeben wurde, fand Anklang. Im Druck erschienen sind von seinen Werken Pianofortecompositionen und Gesänge. E.

Borgetti, Innocenzio, ist ein nur durch die Herausgabe kurzer vierstimmiger Psalme, die mit einem Generalbass versehen sind, noch bekannt gebliebener Tonkünstler.

Borghese, Antonio, ein aus Rom gebürtiger Componist aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, kam um 1777 nach Paris und machte sich zunächst durch im Druck erschienene Violinduette und Duos für Klavier und Violine vortheilhaft bekannt. Hierauf erschien 1787 auf dem Theater Beaujolais eine kleine Oper von ihm, betitelt »*La Bazoche*«, während in Deutschland eine Operette von ihm, »Der unvermuthete glückliche Augenblick«, einigen Erfolg hatte. Auch als musikalischer Schriftsteller ist B. aufgetreten und zwar durch ein von ihm verfasstes Buch »*L'art musical, ramené à ses vrais principes, ou lettres de B. à Julie*« (Paris, 1786) und durch einen »*Traité de composition*«, der im »*Calendrier mus. univ.*« Jahrg. 1788 erschienen ist.

Borghesi, Bernardino, ein um 1595 zu Mailand an der Kirche *della scala* angestellter Hoforganist, der seiner schönen Spielweise wegen in ganz Oberitalien beliebt und berühmt war. Vgl. »*La nobiltà di Milan. del Morigia*« S. 185.

Borghi, Adelaide (Frau Borghi-Mamo), eine vorzügliche Mezzosopransängerin der Gegenwart, wurde im J. 1829 zu Bologna geboren, von tüchtigen Lehrern, u. A. auch von der berühmten Giuditta Pasta unterwiesen und debütirte 1846 glückverheissend auf dem Theater zu Urbino. Sie sang hierauf mit ganz bedeutendem Beifall und Erfolg an den Hauptbühnen Italiens, sodann 1849 in Malta, wo sie sich verheirathete, und endlich in Neapel. Im J. 1853 machte sie in der Italienischen Oper zu Wien grosses Aufsehen und wurde 1854 von dort weg nach Paris engagirt, wo sie zuerst an der Italienischen, dann an der Grossen Oper als Primadonna glänzte. Zuletzt sang sie auf spanischen Bühnen, namentlich in Madrid und Barcelona, worauf sie in ihr Vaterland und in das Privatleben zurückkehrte. Als ihre Hauptpartien galten in Paris die Fides im »Propheten«, mit welcher Rolle sie übrigens auch in Italien Furore in seltener Art machte und die Leonore in der »Favoritin«. Stimme, Fertigkeit, Vortrag und Darstellung wurden in ihrer Blüthezeit als unvergleichlich gerühmt.

Borghi, Gaëtano, ist der Name eines um 1727 in der kaiserl. Hofkapelle zu Wien fungirenden Tenorsängers, welcher unter den Angestellten der letzte, nämlich der achte war.

Borghi, Giovanni Battista, ein ungefähr ums J. 1740 zu Orvieto geborener

Musiker, war ein in jeder musikalischen Compositionsart gewandter Tonsetzer seiner Zeit, dessen Werke von seinen Kunstgenossen nicht allein sehr geschätzt, sondern auch von den Laien hoch geehrt wurden, da sie oft, indem er selbst als gewandter Sänger die hervorragendste Vocalpartie häufig in trefflicher Weise vorzuführen Gelegenheit fand, sich ein eigenes Urtheil über dieselben bilden konnten. Seine erste grössere Composition, die 1768 gesetzte Oper: »*Alessandro in Armenia*«, scheint er selbst als Studienwerk betrachtet zu haben, indem er dieselbe nie einer Bühne zur Aufführung zustellte. Die ersten Nachrichten von seiner öffentlichen Wirksamkeit haben sich von 1770 erhalten, wo er Kapellmeister an der Liebfrauenkirche zu Loretto war. Aus dem J. 1771 weiss man von ihm, dass er in Venedig seine erste grosse Oper: »*Ciro riconosciuto*« auf die Bühne brachte, welche jedoch gar keinen Beifall sich erringen konnte. Dieser Unfall scheint, trotzdem B. in den Jahren von 1773 bis 1780 die Opern: »*Ricimero*«, »*La donna instabile*«, »*Artaserse*« und »*Eumene*« componirte, bis 1783 verhindert zu haben, ein Theater für seine Werke zu interessiren. Erst in diesem Jahre führte die Pergola zu Florenz seine Oper »*Piramo e Tisbe*« und zwar mit Glück auf; dieselbe gefiel bald allgemein, wurde gestochen und ein Cassenstück aller italienischen Theater. Durch diesen Erfolg gelangten nicht allein alle Früchte seines früheren Fleisses nun ebenfalls zur Anerkennung, sondern auch neue Werke, wie »*L'Olimpiade*«, 1785 zuerst in Florenz gegeben, »*La morte di Semiramide*«, 1791 das erste Mal in Mailand aufgeführt, und »*Semiramide*«, 1798 zu Wien in Scene gesetzt, wie ausserdem noch viele Instrumental- und Vocalwerke bekundeten B.'s stete Regsamkeit im musikalischen Schaffen. Nachdem B. die letztgenannte Oper in Wien auf die Bühne gebracht hatte, machte er eine grössere Kunstreise nach Russland, von der er 1800 wieder zurückkehrte; bald darauf scheint er sein Leben im Vaterlande beschlossen zu haben. B. war ein phantasiereicher, dabei verständiger Componist, der sich auch durch seine Kirchencompositionen, als Messen, Lamentationen, Litaneien, ein *Dixit*, ein fünfstimmiges *Laudate* u. s. w. ganz erheblich ausgezeichnet hat. 0.

Borghi, Luigi, ist der Name eines italienischen, im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts lebenden Violinvirtuosen, eines Schülers Pugnani's, zu London, dessen Werke bei allen Violinisten des Festlandes in hoher Achtung standen, da sie die Classicität und den Zeitgeschmack in glücklichster Weise zu vereinen verstanden. Von seinen beliebtesten Compositionen mögen hier einige eine Stelle finden: *VI Duos p. 2 V.*, Op. 4, Berlin, bei Hummel; *VI* desgleichen, Op. 5, London; *VI Duos p. V. et A.*, Op. 6, Berlin; *VI Sinf. a gr. et petit Orch. Liv.* 1 *et* 2, Paris, bei Imbault; *VI Duos p. 2 V.*, Op. 6, Paris; *VI Duos p. V. et Vc.*, Op. 7, Amsterdam; *VI Concerti p. V. princip.*, Paris; *Italian Canzonets*, Op. 7, London; *Concerto p. Vc. princip.*, Nr. 1, Paris u. s. w. B. starb zu London 1806. — Seine Gattin, Marianne B., geborene Casentini, glänzte gleichzeitig in den Opern Gluck's, Lulli's und anderer älterer Tonsetzer als Primadonna auf den Londoner Bühnen. Besonders entzückte sie in der Rolle der *bella pescatrice*, worin sie auch Bartalozzi durch einen noch jetzt vielfach vorhandenen Kupferstich verewigte. Bald nach ihres Mannes Hinscheiden zog sie sich von der Bühne zurück und widmete sich ferner nur dem Berufe einer Gesanglehrerin, als welche sie in London hochgeschätzt war. Ihr Todesjahr ist unbekannt. 0.

Borgia, Gregorio, Organist und Componist zu Novara, dessen Lebenszeit in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts fällt. Man besitzt noch von seinen Werken ein Buch »*Canzoni spirituali*«.

Borgiani, Domenico, Componist der alten römischen Schule, von dem man kaum mehr noch als den Namen kennt, und dessen Blüthezeit in die Mitte des 17. Jahrhunderts zu setzen ist.

Borgo, Cesare, war ein zu Ende des 16. Jahrhunderts am Dome zu Mailand wirkender Organist, der viele Werke durch den Druck veröffentlichte, die noch lange nach seinem Tode in Italien sich in Gebrauch erhielten. Die bemerkenswerthesten derselben sind: »*Canzonette a* 3 *voci*« (Venedig, 1584), »*Misse a* 8 *voci*« (Mailand, 1588), »*Canzoni alla Francese a* 4 *voci, Lib.* 2« (Venedig, 1599), »*Canzonette a* 3 *voci, Lib.* 1« (Mail., 1608), »*Misse a* 8 *voci*« (Mail., 1614). Einige der Compositionen B.'s fanden

in Bonometti's »*Parnass. mus. Ferd.*« 1615 ihrer allgemeinen Beliebtheit wegen eine Stelle. Nach geltender Annahme starb B. 1610 zu Mailand. Mehr über diesen Componisten findet man noch in Picinelli's »*Ateneo dei letterati milanesi*« S. 137. 0.

Borgognini, Bernardo, befindet sich als Componist in dem Verzeichniss der italienischen Operncomponisten des 18. Jahrhunderts. Im J. 1709 wurde in Venedig eine Oper seiner Composition, betitelt »*La Nicopoli*«, aufgeführt.

Borgondio, Gentile, entstammte einer adligen Familie in Brescia, wo sie 1780 geboren war. Ihre prachtvolle Contr'altstimme erregte, nachdem dieselbe künstlerisch ausgebildet war, das grösste Aufsehen, sodass sie bewogen wurde, gegen den Willen ihrer Eltern zur Bühne zu gehen und in Modena zu debütiren. Ihre Erfolge auf den bedeutendsten italienischen Theatern waren grossartig, und als sie 1815 nach Deutschland kam, stand sie auf dem Gipfelpunkte ihres Ruhmes. Sie sang zuerst in München und entzückte dort das Publicum namentlich in den ersten Aufführungen des »Tancred« und der »Italienerin in Algier« von Rossini. Hierauf war sie in drei aufeinander folgenden Jahren der Liebling des kunstgebildeten Wiens und begab sich nach Ablauf ihres Engagements nach Russland, wo sie wohl Triumphe feierte, in Betreff ihrer Stimme aber in Folge der klimatischen Verhältnisse eine schwere Einbusse erlitt. Sie sang zwar noch 1824 in London, dann in Paris, abermals in London und 1830 in Mailand, allein nicht annähernd mit dem alten Erfolg, wesshalb sie sich denn auch im letztgenannten Jahre in das Privatleben zurückgezogen zu haben scheint.

Borin, ein um die Mitte des 18. Jahrhunderts zu Paris lebender Tonkünstler, der als Verfasser eines Buches, betitelt: »*La musique théoretique et pratique dans son ordre naturel avec l'art de la danse*« (Paris, 1746) noch bekannt ist. Vgl. Mitzler, »Musikal. Biblioth.« Bd. IV, S. 121.

Borjon, Charles Emanuel, französischer musikalischer Schriftsteller, war 1633 zu Pont-de-Vaux geboren und starb am 4. Mai 1691 zu Paris.

Borlasca, Bernardo, genuesischer Edelmann und beliebter Gesangscomponist, der in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts lebte, wie die Druckerzahlen einiger erhalten gebliebenen Bücher Madrigale seiner Composition beweisen.

Bornacini, Giuseppe, geboren um 1810 zu Ancona, ist als Componist mehrerer komischen Opern in Venedig aufgetreten, ohne jedoch damit eine mehr als vorübergehende Bedeutung zu gewinnen. (»*Aver moglie è poco guidarla e molto*« 1833; »*Ida*« 1834 u. s. w.)

Bornemann, Wilhelm, kgl. General-Lotterie-Director zu Berlin, geboren 2. Febr. 1767 zu Gardelegen, war ein eifriges Mitglied der Zelter'schen Liedertafel in Berlin, für die er auch vierstimmige Chorgesänge componirt hat. Er ist der Verfasser einer Schrift über die Zelter'sche Liedertafel, welche in ihrem Anhange eine Auswahl von Liedertafel-Gesängen enthält. B. starb hochbetagt am 24. Mai 1851 zu Berlin.

Bornet, l'ainé, Violinist der Grossen Oper zu Paris, ist nur durch seine Schrift: »*Nouvelle méthode de Violon et musique, dans laquelle on a observé toutes les gradations nécessaires pour apprendre ces deux arts ensemble, suivie de nouveaux airs d'opéras*« (*Paris, chez Mercier*) bekannt geworden. — 1797 stand noch ein B., wahrscheinlich dessen jüngerer Bruder, bei der *Pantomime nationale* zu Paris als Violinist im Orchester.

Bornhardt, J. H. C., dessen im Druck erschienene Compositionen auch oft in ihrer ersten Ausgabe die Buchstaben J. G. H. oder J. F. C., aber wohl nur aus Versehen, tragen, wurde ums Jahr 1776 in Braunschweig geboren. Er war in seiner Blüthezeit ein beliebter Klavier- und Guitarrenvirtuose, der als Musiklehrer in Braunschweig lebte, und sich im weiteren musikalischen Kreise durch die Herausgabe vieler Werke, besonders melodiereicher Lieder, rühmlichst bekannt machte. Zu den meisten hervorragenden Dichtungen seiner Zeit: Körner's »Leier und Schwert«, der »Serenade auf den Grafen Benjowsky«, der »Ode an die Unschuld«, »Der Mensch«, dem Gedichte »Amanda, du weinst« u. s. w. schuf er entsprechende, sehr gesuchte Compositionen. Auch viele Sonaten für Piano und Variationen für Guitarre legen ein gutes Zeugniss für seinen Kunstgeschmack ab. Ferner verdankten ihm zwei sehr geschätzte Guitarren- und eine Pianoforteschule ihr Erscheinen, so wie die Opern: »Sultan Wampun« und »Der Eremit auf Formentera«. Fast alle genannten Werke B.'s, wie

noch viele andere, sind in dem Musikalien-Magazin auf der Höhe zu Braunschweig erschienen. Zu bemerken ist, dass die späteren Ausgaben von B.'s Werken, welche in Leipzig bei Kühnel und Peters herauskamen, sich durch eine grössere Correctheit auszeichneten, als die älteren in Braunschweig veröffentlichten. B. selbst starb 1840 in Braunschweig. —.

Bornkessel, J. G., ein 1798 in Leipzig lebender Tonkünstler, gab »Kleine Lieder« mit Begleitung eines Klaviers als Beitrag zur Bildung des Geschmackes im Singen (Jena, 1799) heraus. Genaueres über dieses Werk wie über den Componisten selbst kann man in der »Leipz. Musikal. Ztg.«, Jahrg. 1, S. 205 ersehen. —.

Boroni, Antonio, auch Buroni geschrieben, geboren zu Rom 1738, wurde im reiferen Alter, 1754, Schüler des Paters Martini zu Bologna und später des Kapellmeisters Abos, Lehrers am Conservatorium *della pietà* zu Neapel. Zuerst trat er in Venedig mit seinen Erstlingswerken, den Opern: »*L'amore in musica*«, »*La notte critica*« und »*Sofonisbe*« hervor. Später, 1765, wandte sich B. nach Prag, wo er die Oper »*Siroë*« schuf, und 1766 nach Dresden. Der glänzende Erfolg seiner Opern verschaffte ihm dort die Stellung eines Musikdirectors und Componisten an der Italienischen Oper, die er 1770 mit der eines herzogl. Hofkapellmeisters in Stuttgart vertauschte. Acht Jahre später ging er nach Italien zurück und lebte als Componist ohne bestimmten Wirkungskreis längere Zeit abwechselnd in Venedig, Rom und Neapel, bis er sich 1785 entschloss, die Kapellmeisterstelle an der St. Peterskirche in Rom anzunehmen, welche Stellung er bis an sein Lebensende, 1797, inne hatte. Besonders sicherte sein genialer Gebrauch der Blasinstrumente ihm für seine Compositionen bei den Römern einen bleibenden, durchschlagenden Erfolg. Unter den vielen noch aus B.'s Feder geflossenen Operncompositionen sind als besonders beachtenswerth zu nennen: »*Alessandro in Armenia*«, 1768; »*Ricimero*«, 1773; »*La donna instabile*«, 1776; »*Artaserse*«, 1773; »*Eumene*«, 1778; »*Villeggiatrice ridicole*«, 1765; »*La moda*«, 1769; »*Il carnevale*«, 1769; »*Le orfane svizzere*« und »*Le contadine furiose*«. Mehr über B., sein Wirken und seine Eigenheiten berichtet Reichardt in seinem »Musikalischen Wochenblatte«. 0.

Boreno, Ottaviano, geboren zu Parma um 1590, war Organist und Componist und hat als solcher Motetten geschrieben, die auch zum Theil im Druck erschienen sind.

Borosini, Antonio, hiess ein 1721 zu Wien lebender kaiserl. Hofmusiker und Pensionair. — Ein Namensverwandter und Zeitgenosse, Francesco B., war einer der ausgezeichnetsten Operntenoristen seiner Zeit und an der Italienischen Oper in Prag angestellt. Geboren war er um 1695 zu Bologna. Seine Gattin, Eleonore B., geborene d'Ambreville, war gleichfalls eine vorzügliche Sängerin und seit 1723 in Prag engagirt.

Borosinin, Rosa, wahrscheinlich jedoch Borosini geheissen, war im J. 1727 eine Sängerin, welche für dritte Partien an der kaiserl. Hofkapelle zu Wien angestellt war.

Borriui, Rainero, wird in dem Verzeichniss der kaiserl. Hofkapelle zu Wien 1721 als Hof- und Kammermusiker aufgeführt.

Borroni, Antonio, italienischer Tonsetzer, lebte um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Obwohl aus der strengen römischen Schule hervorgegangen, war er einer der Ersten, welche an die Stelle des starren Palestrina-Styls (*stilo osservato*) einen ausgeschmückteren und reicheren setzten. Von ihm Messen und Motetten, von welchen letzteren die mit den Worten »*Diripuisti vincula mea*« für sein Meisterwerk gilt.

Borsari oder **Borsaro,** Archangelo, geboren zu Reggio um 1570, war Franziscanermönch und ein vorzüglicher Contrapunktist. Von seinen Werken sind uns vollständig erhalten geblieben: »*Canzonetti a 3 e 4 voci, lib. 1 e 2*« (Venedig, 1590) und »*Vespertina psalmodia a 8 voci*« (Venedig, 1602). In »*Ribovii euchoridio mus.*« S. 67 ist ein Theil aus einer seiner achtstimmigen lateinischen Motetten angeführt.

Borsari, Lucrezio, hiess ein königl. polnischer und kurfürstl. sächsischer Kammervirtuose, der 1718 in der Oper zu Dresden angestellt war.

Borschitzky, Franz, Mitglied der k. k. Hofkapelle in Wien, wurde im J. 1794

zu Reisenmarkt in Unterösterreich geboren, wo sein Vater Schullehrer war und den Sohn bis zu seinem 10. Lebensjahre in den wissenschaftlichen und musikalischen Elementen unterrichtete. Hierauf kam B. als Sängerknabe in die Abtei Heiligenkreuz und fünf Jahre später als Gymnasiast nach Wiener-Neustadt, wo er bis 1815 verblieb. Seine Sopranstimme hatte sich während dieses Studienaufenthaltes in einen vollen, schönen Bass umgewandelt, und als er nun nach Wien ging, wurde er dem Choristenpersonal der kaiserl. Oper zugetheilt. Unablässig bestrebt, sein Organ zu vervollkommnen, nahm er sich die besten der in Wien anwesenden italienischen Sänger zum Muster und zwar mit so grossem Erfolge, dass er 1822 als erster Bassist an der Oper zu Pesth engagirt werden konnte und ein Liebling des opernbesuchenden Publicums wurde. Im J. 1826 trat er in gleicher Eigenschaft an das Kärnthnerthor-Theater zu Wien und wurde drei Jahre später, nach Weinmüller's Tode, zugleich Sänger der k. k. Hofkapelle. Doch schon 1832 vertauschte er das Hofopern- mit dem Josephstädter Theater, wo ihm eine reichere Besoldung und ein grösserer Wirkungskreis zu Theil wurde.

Bortniansky, Dimitri, s. Barthansky.

Bertolazzi, Bartolomeo, in Venedig 1773 geboren, lebte von 1803 bis 1805 in Deutschland, und galt daselbst allgemein als der grösste Guitarre- und Mandolinspieler seiner Zeit. Von demselben findet man noch: »*Six variat. sur l'air: Nel cor più etc. p. la Mandoline ou Violon, av. la Guitarre*« Op. 8 (Leipzig, 1804); ferner »Anweisung, die Mandoline von selbst zu erlernen, nebst einigen Uebungsstücken« (Leipzig, 1804, Breitkopf und Härtel); »*Sonate p. Guit. e Pf.*« (Leipzig, bei Kühnel) und andere Stücke, auch Lieder. 0.

Borzaga, Egyd, Violoncellvirtuose, geboren den 1. Sept. 1802 in Prag, lernte frühzeitig die Violine spielen. Während seiner philosophischen und juridischen Studien in Prag wandte er sich zum Violoncello, auf dem er sich mit dem grössten Eifer übte. Nach Beendigung seiner Studien begab er sich nach Pesth, wo er die Stelle eines Solocellisten beim Theaterorchester annahm und einige Zeit bekleidete. Nachher trat er bei einem ungarischen Edelmann als Musiklehrer in Dienste und hatte dort die Zeit und Gelegenheit, sich auf seinem Instrumente zu vervollkommnen. Im J. 1834 kam er nach Wien, liess sich in öffentlichen Conzerten mit grossem Beifall hören und übernahm bei den Quartettsoiréen Professor Böhm's die Cellopartien, die er auch meisterhaft durchführte. Im J. 1835 wurde er zum Mitglied der k. k. Hofkapelle und später des Hofopernorchesters in Wien ernannt. In Folge seiner wissenschaftlichen Bildung und Kenntniss der Sprachen erhielt er im J. 1848 die Secretärstelle bei der Hofoperndirection. Als H. Vieuxtemps in den Jahren 1853 und 1854 Quartettsoiréen in Wien veranstaltete, wählte er B. und noch zwei Böhmen, Dobihal und Král, zu seinen Partnern. B. starb am 15. Nov. 1858. Sein Spiel war elegant, tief durchdacht und voller intelligenter Feinheiten. M-s.

Borzio, Carlo, zu Ende des 17. Jahrhunderts Kirchen-Kapellmeister zu Lodi, hat zahlreiche, zu damaliger Zeit sehr geschätzte Kirchenwerke componirt. Aber auch Opern verdanken ihm ihren Ursprung und namentlich wird auf diesem Gebiete sein »*Narcisso*« rühmlich genannt, der 1676 in Venedig und 1684 in Bologna aufgeführt wurde.

Bos, Jean Baptiste **de,** geboren 1670 zu Beauvais, gestorben den 23. März 1742 zu Paris als Secretär der dortigen Akademie. In dem 3. Bande seines umfangreichen und gelehrten Werkes »*Reflexions critiques*« befindet sich eine wichtige Abhandlung über die theatralischen Vorstellungen der alten Griechen und Römer.

Bos, Lambertus, geboren 1670 in Friesland, gestorben den 3. Januar 1717 als Professor der griechischen Sprache zu Franecker, hinterliess: »*Antiquitatum graecarum praecipue atticarum descriptio brevis*« (Franecker, 1714), worin auch Einiges aus der Musikgeschichte der Griechen vorkommt. —.

Bosch, Apollonius, hiess ein niederländischer Orgelbauer des 17. Jahrhunderts, von dem bekannt ist, dass er 1679 zu Briel die Orgel in der dortigen grossen Kirche mit 18 klingenden Stimmen, 3 Manualen und Pedal fertigte (s. »Hess, Disposit. der Org.«). 0.

Bosch, Ferdinand, geboren um 1818 zu Berlin, ein localer Tanzcomponist vulgärster Gattung, der zahlreiche Tänze theils componirt, theils arrangirt hat, von denen einige, z. B. die Weckerpolka, so beliebt wurden, dass sie, mit Text versehen, als Couplets in die Berliner Possen- und Strassenmusik übergingen. B. war früher längere Zeit Hautboist im Musikcorps der Cadetten in Berlin und lebt daselbst als Musiklehrer.

Bosch, Jan van den, war im J. 1772 Organist an der Hauptkirche zu Antwerpen und hat Compositionen für den Flügel veröffentlicht. Seine Orgelstücke sind Manuscript geblieben.

Boschetti, Geronimo, geboren zu Mantua, lebte in der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts als Kapellmeister an der Kirche *Madonna de' Monti* zu Rom und hat u. A. zwei Bücher mehrstimmiger Madrigale herausgegeben.

Boschi, Francesco Vanini, s. Vanini.

Boscowich, ein italienischer Geistlicher, geboren zu Ragusa in Dalmatien am 18. Mai 1711, der als Mathematiker, Astronom und akustischer Schriftsteller sich berühmt gemacht hat, schrieb u. A.: *»Delle legge di continuità nella scala musica«* (Mailand, 1772). Er starb am 12. Febr. 1787 zu Mailand, von Wahnsinn befallen.

Bose, Carlo di, ein Dilettant auf der Flöte, von dem in Dresden: *»Sonata per il Cembalo con Flaut. oblig.«* 1792 und noch ein ähnliches Werk 1796 im Druck erschien.

Bose, Georg Matthias, Professor der Physik an der Universität zu Wittenberg, wurde am 22. Septbr. 1710 zu Leipzig geboren und starb am 17. Septbr. 1761 zu Magdeburg. Seine zu verschiedenen Zeiten veröffentlichten akustischen Abhandlungen sind für den Standpunkt damaliger Untersuchungen von Werth.

Bosello, Anna (Frau Morichelli), geboren 1759 bei Florenz, ist nicht allein als Lehrerin und mütterliche Vertraute der berühmten Catalani in der musikalischen Welt allgemeiner bekannt geworden, sondern war eine in ihrer Zeit sehr berühmte Gesangskünstlerin Europas. Dieselbe erhielt in Florenz ihre künstlerische Ausbildung und erntete schon bei ihrem ersten dortigen Auftreten den allgemeinsten Beifall. In ihrem 22. Jahre war ihr Ruf so ausgebreitet, dass sie für sehr hohe Gagen nach Deutschland hin vielseitig gesucht wurde. Wien z. B. engagirte die B. im J. 1782 als erste Sängerin mit einem Jahrgehalt von 4500 Gulden, freier Wohnung, Kost und Equipage bei der Italienischen Oper. Drei Jahre später jedoch wandte sie sich wieder nach Italien zurück, wo sie von 1787 bis 1790 in der komischen Oper zu Mailand als Primadonna thätig war. Nach jener Zeit bewunderte Paris, 1791 und 1792, die B. auf dem Theater *du Monsieur*. Durch weise Sparsamkeit hatte sich diese Sängerin von ihren grossen Einnahmen ein bedeutendes Vermögen zurückgelegt und beschloss 1793, nachdem sie sich mit einem gewissen Morichelli verehelicht hatte, ferner nur ihrer Häuslichkeit zu leben. In dieser Absicht wählte sie verschiedene Gegenden Oberitaliens zu ihrem abwechselnden Aufenthaltsorte. Durch die welterschütternden Ereignisse des Jahres 1797 jedoch wurde sie eines grossen Theiles ihres Vermögens beraubt, und sie beschloss in Folge dessen, nochmals die Bühne zu betreten. Im Herbste des J. 1800 trat sie zu Triest in der Oper *»Gli Orazj«* zum ersten Male nach dieser Katastrophe, aber auch leider zum letzten Male in ihrem Leben auf. Glänzend empfing sie das Publicum und fühlte sich in seinen Erwartungen noch übertroffen durch die Kunstleistung der langjährig bewährten Sängerin. Ob nun diese künstlerische Anstrengung oder andere Gründe die Veranlassung zu dem folgenden Trauerspiele gaben, ist unbekannt geblieben; nur das ist Factum: am Tage nach der Vorstellung erkrankte die B. und starb gleich darauf am 30. Octbr. 1800. Von dem einstmals so bedeutenden Vermögen dieser Sängerin war nach ihrem Hinscheiden nur noch so viel geblieben, dass ihr Gatte eine Jahresrente von 200 Gulden und die Catalani einen kostbaren Diamantring erhielt, nachdem mehrere tausend Francs, welche sie seltsamer Weise dem damaligen ersten Consul Frankreichs, Buonaparte, vermacht hatte, abgezweigt waren. — Eine genauere Biographie der B. giebt Wismayr in den »Ephemerid. der italienischen Lit.« Jahrg. II, S. 72. 0.

Bosi, in England auch Bossi geschrieben, geboren zu Ferrara um 1760, begann seine Laufbahn in Italien als Operncomponist, ging aber um 1792 nach London, wo

er sich mit gefälligen Balletmusiken, von denen noch *»Little Peggy's love«*, *»L'amant statue«* und *»Acis and Galatea«* aufgeführt werden können, bekannt und beliebt machte. Trotzdem wusste er sein Einkommen nicht in Einklang mit seinen Bedürfnissen zu bringen und starb in London 1802 (nach Anderen 1807) im Schuldgefängnisse. Nach seinem Tode wurde er in öffentlichen Nekrologen betrauert, seinem Vorgänger in der allgemeinen Gunst, Storace, an die Seite gestellt und der grössten Theilnahme als würdig empfohlen. Seine leichten, anmuthigen Melodien, namentlich in den Tanzcirkeln der Metropole gepflegt, haben ihn auch noch lange überdauert. B. war auch der Componist zahlreicher kleiner Klavierstücke, die zu seiner Zeit für sehr brauchbar gehalten wurden, jetzt aber verschollen sind. In dem *»Indice de' spett.«* (Mailand, 1783) wird er noch unter den italienischen Operncomponisten aufgeführt.

Bosio, Frau, eine vortreffliche Mezzosopranistin aus italienischer Schule, welche als erste Sängerin der Italienischen Oper in St. Petersburg engagirt war, aber auch in Paris und London mit enormem Beifall gesungen hat. Sie starb 1866 in St. Petersburg.

Bosius, Johann Andreas, sächsischer Gelehrter und Physiker, geboren den 17. Juni 1626 zu Leipzig, für dessen erstaunliche Frühreife es spricht, dass er schon 1642 in seiner Vaterstadt eine Dissertation *»De sono«* schrieb und vertheidigte.

Bossard, ein aus Zug in der Schweiz gebürtiger geschickter Orgelbauer, als dessen Todesjahr 1792 bekannt ist. Ausserdem weiss man nur noch, dass er zu Bern eine grosse Orgel mit 48 klingenden Stimmen aufgestellt und von der dortigen Orgelbaucommission in Anerkennung der vorzüglichen Art der Ausführung derselben noch 100 Louisd'ors nachträglich zuerkannt erhalten hat.

Bosselet, Charles, geboren den 27. Juli 1812 zu Lyon, kam mit seinem Vater, einem französischen Schauspieler, jung nach Brüssel, wo er die 1824 errichtete Musikschule besuchte, aus der später das Conservatorium hervorging. Die Revolution von 1830 verscheuchte ihn aus Brüssel, und obwohl dazu nicht genügend vorgebildet, führte er einige Zeit hindurch den Tactstock in Boulogne-sur-mer. Nach Errichtung des Conservatoriums in Brüssel kehrte er dahin zurück und studirte nun endlich auch Theorie und Composition und zwar bei Fétis. Im J. 1835 bereits wurde er zum zweiten Orchesterdirector am königl. Theater und 1840 zum Professor der Harmonielehre am Conservatorium zu Brüssel ernannt, als welcher er noch jetzt thätig ist. Als Componist hat sich B. durch Kirchenwerke verschiedener Art, durch einige Balletmusiken und namentlich durch vierstimmige Männerchorgesänge hervorgethan.

Bossenberger, Heinrich Jacob, einziger Sohn des Hofmusicus der kurfürstl. Hofkapelle zu Kassel, F. C. Joseph B., wurde daselbst am 27. Oct. 1838 geboren. Er machte seine Harmoniestudien in seiner Vaterstadt bei C. Schubert und wirkte schon mit dem 14. Jahre in der kurfürstl. Kapelle, wo der Einfluss Spohr's von grosser Wirkung auf ihn war. Seit seinem 17. Jahre Musikdirector in den Städten Brüssel, Breslau, Berlin (Wallner-Theater), Köln, Zürich, Lübeck, war er zuletzt Kapellmeister am Friedrich-Wilhelm-Theater in Berlin, welche Stellung er im Januar 1871 aufgab, worauf er in gleicher Eigenschaft an das Theater an der Wien in Wien ging. B. ist auch als Componist, namentlich von Operetten, Liedern u. s. w., vortheilhaft bekannt.

Bossius, Hieronymus, Professor der Gottesgelahrtheit in Mailand, stammte aus Pavia, wo er gegen den Ausgang des 16. Jahrhunderts hin geboren war. Von ihm in Bezug auf die Tonkunst ein *»Libellus de sistris«* (Mailand, 1612).

Bossler, Heinrich Philipp Karl, Musiker und zugleich Musikverleger zu Speier, wo er in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts lebte und den Titel eines fürstlich brandenburgisch-sulzbach'schen Geheimen Rathes führte. Seine musikalischen Kenntnisse bekundete B. durch Abfassung eines »Elementarbuches der Tonkunst zum Unterricht beim Klavier u. s. w.«, das 1782 und 1783 in Speier in monatlichen Lieferungen herauskam und viele Notenbeispiele enthielt. Ausser über Klavierspiel enthält dasselbe auch schätzbare Belehrungen über Harmonie, Generalbass und Composition. Später war B. von 1788 an Redacteur und Verleger der »Musikalischen Realzeitung«, welche später den Namen »Musikalische Correspondenz« annahm und zu deren Hauptmitarbeitern Christmann und Abt Vogler gehörten. Im

J. 1792 verlegte B. sein Geschäft nach Darmstadt, später nach Leipzig, wo er am 9. Decbr. 1812 starb.

Bossnis, Heinrich, Diaconus in Augsburg, lebte um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts und ist in musikalischer Beziehung durch Composition des 128. Psalmes für sechs Stimmen (Augsburg, 1618) bekannt geworden.

Bossus, Johannes, war ein zu Anfang des 17. Jahrhunderts rühmlichst bekannter Orgelbauer und Instrumentemacher zu Antwerpen, dessen, seine Kunstfertigkeit hoch anerkennend, Prätorius unter der Jahreszahl 1618 Erwähnung thut.

Bost, Eduard, Mitglied der kgl. Oper zu Berlin, wurde um 1820 im Königreich Sachsen geboren. Um 1840 wurde er zu Bassbuffo-Partien am Stadttheater zu Hamburg engagirt, ging von dort 1849 an das Leipziger Stadttheater und 1850 nach Riga. Ein Jahr später gastirte er im königl. Opernhaus zu Berlin, wurde engagirt und füllte als stark beschäftigter Sänger nicht ohne Geschick und Erfolg einen grossen Rollenkreis sowohl in der ernsten, als in der komischen Oper aus. Erst in neuester Zeit hat er der Concurrenz jüngerer und ihm überlegener Kräfte mehr und mehr weichen müssen.

Bost, Louise, eine Dilettantin, welche um 1810 zu Würzburg geboren ist und auf musikalisch-schriftstellerischem Gebiete ein Buch, »Cäcilia, Betrachtungen über Kunst und Musik« (Würzburg, 1839), verfasste.

Bostetzky, Felix, Flötenvirtuose und Violinist zu Wien um 1796, ist der Componist von Instrumental-, besonders Tanzstücken (s. »Jahrbuch der Tonkunst« S. 110 und 140). 0.

Bostoni, Giovanni, ein Musiker aus Florenz, führte unter Ludwig's XIV. Regierung zuerst das Violoncello in Frankreich ein.

Bote, Eduard und **Bock,** Gustav, eine berühmte und überaus thätige Musikalien-Verlagsfirma in Berlin, welche in Bezug auf Herausgabe von Opern und umfangreichen Werken in der ersten Reihe der deutschen Verleger steht und von geringen Anfängen sich durch Intelligenz und Beharrlichkeit des späteren Alleinbesitzers G. Bock zu der gegenwärtigen Blüthe emporgeschwungen hat. Begründet wurde die Firma am 27. Januar 1838, wo die Musikalienhandlung von Fröhlich und Westphal durch Kauf an die Herren B. und B. überging. Nach dem bald erfolgten Ausscheiden Bote's setzte Bock das Geschäft allein mit verdoppelter und ungehemmter Energie fort und sah im Laufe der Zeit sein Wirken durch die Ernennung zum königl. Hof-Musikalienhändler, 1859 durch Verleihung des Rothen Adlerordens und durch andere Auszeichnungen anerkannt. Im J. 1847 ward er Redacteur der noch jetzt bestehenden »Neuen Berliner Musikzeitung«, für welches Fach, das damals nur nach abgelegter Prüfung vergeben wurde, er sich durch späte, aber eifrige musikalische Studien vorgebildet hatte. Grössere Artikel seiner Feder finden sich in den ersten Jahrgängen dieser Zeitung (besonders im dritten). Seit dem J. 1852 veranstaltete er, behufs Hebung der allenthalben tief darniederliegenden Militärmusik-Literatur, alljährlich wiederkehrende Preisbewerbungen für Militärmärsche und übersandte 1854 dem Curator der allgemeinen Landesstiftung als Nationaldank zur Errichtung einer Specialstiftung für invalide Militärmusiker den Reinertrag der herausgegebenen Preismärsche (die Summe von 200 Thalern). Diese Stiftung erhielt nach Bestätigung des Curators den Namen »Hof-Musikhändler Bock'sche Special-Stiftung u. s. w.«. Ausserdem wurde er ein hervorragendes Mitglied des Vereins zur Besserung entlassener Sträflinge, welchem Schritte er zugleich praktische Bedeutung gab, indem er im Laufe der Zeit eine Anzahl solcher Entlassener wieder in das bürgerliche Leben zurückführte, immer bereit, sie in humanster Art in seinen umfangreich gewordenen Anstalten für Notenstich, Notendruck u. s. w. zu beschäftigen, ohne dass ihre Mitarbeiter Etwas von ihrem Vorleben erfuhren. G. Bock ist auch der Begründer der wohlfeilen Musikliteratur, indem er zuerst sämmtliche classischen Werke in gut gestochenen und gedruckten Ausgaben durch die billigsten Preise auch dem grossen Publicum zugänglich machte. Seine Wohnung war der Mittelpunkt für einheimische und fremde Künstler, die nicht versäumten, sich in seinen häufigen Privatmatinéen hören zu lassen. Am 27. Januar 1863 feierte der edle und verdienstvolle Mann noch das 25jährige

Jubiläum des Bestehens seines Geschäfts, bei welcher Gelegenheit ihm erhebende Ehrenbezeugungen zu Theil wurden, allein bald darauf, am 27. April desselben Jahres, starb er nach langem Leiden, dem er sich nicht gebeugt, sondern rastlosen Geistes, wie er war, eine unverminderte Thätigkeit entgegengesetzt hatte. Das ausgedehnte Geschäft wurde seitdem von dem Bruder des Verstorbenen, Emil Bock, für die Wittwe desselben in seinem ganzen Umfange aufs Trefflichste weiter geführt und fällt dereinst an Hugo Bock, den einzigen Sohn des Gründers der Firma, der durch eine sorgfältige wissenschaftliche und musikalische Bildung für diese Stellung wohl vorbereitet ist.

Botenlauben, Otto, Graf **von,** einer der bedeutendsten und merkwürdigsten Minnesänger des 13. Jahrhunderts, stammte aus dem Hause der Grafen von Henneberg und war der vierte des Namens derer von Henneberg. Anfangs nannte er sich auch mit letzterem Namen, später aber nach der von ihm erbauten Burg Botenlauben in Franken. Er befand sich meist im Gefolge des Kaisers Heinrich VI., doch zog er auch in das gelobte Land, wahrscheinlich 1217, wo er eine Königstochter heirathete und nach Deutschland führte. Beide Gatten stifteten im J. 1231 das Benedictiner-Kloster Frauenrode bei Kissingen, wo auch Frau Beatrix von B., welche 1244 starb, begraben wurde. Graf Otto selbst ging, wahrscheinlich aus Kummer über diesen Verlust, in dasselbe Kloster, als dessen Probst er am 4. Octbr. 1254 verschied. Sein dort noch vorhandenes Grabmal zeigt sein Bild in Lebensgrösse und im langen geistlichen Gewande mit einem kleinen Wappenschilde auf der Brust, welches eine Henne trägt. B. war einer der gemüthreichsten Dichter seiner Zeit. Zwar beschränken sich seine noch vorhandenen Lieder auf das Lob und den Preis der Minne, ihre Freuden und ihren Schmerz, allein er ist in seinen Darstellungen oft neu, und zeigt sich, wenn auch nicht reich an Bildern, doch in der Wahl derselben glücklich.

Botgorschek, Franz, ein vortrefflicher Flötenvirtuose, geboren am 23. Mai 1812 zu Wien, war ein Zögling des dortigen Conservatoriums, und hauptsächlich vom Professor Bogner für sein Instrument gebildet. Den letzten Unterricht erhielt er von Aloys Hirsch, einem Schüler Bogner's, und trat sodann in das Orchester des Josephstädter-, dann des Hofopern-Theaters, dem er als erster Flötist bis zum J. 1837 angehörte. Seit 1833 war er mit dem grössten Beifall in Conzerten aufgetreten und fand sich durch den dort gewonnenen Erfolg veranlasst, 1837 seine feste Stellung aufzugeben und Kunstreisen zu unternehmen, die seinen Namen in ausgezeichneter Weise auch in Norddeutschland und in Holland bekannt machten. Im Haag wurde er unter vortheilhaften Bedingungen für das Hoforchester engagirt. Edler, schöner und seelenvoller Ton, treffliche Behandlung des Instrumentes und vollkommene technische Fertigkeit waren die Eigenschaften, welche B. mit an die Spitze der Flötenvirtuosen seiner Zeit stellten. — Seine jüngere Schwester, Karoline B., geboren den 21. Mai 1815 zu Wien, zeigte schon von Jugend auf eine herrliche Gesangstimme, deren sich treffliche Lehrer, wie Mozatti und Cicimarra, da die Eltern unbemittelt waren, aufs Uneigennützigste annahmen. In ihrem 18. Jahre war sie eine Contr'altistin, deren enormer Stimmumfang, Fertigkeit und echt musikalische Art zu singen, die Bewunderung der Schröder-Devrient erregte, sodass sie 1846 königl. sächsische Hofsängerin und eine der Zierden der Dresdener Bühne wurde. Ihre Vollendung als Künstlerin empfing sie in Dresden bei Mieksch. In Gastspielen hat sie auf den bedeutendsten Bühnen Deutschlands, Berlin und Wien obenan, Triumphe gefeiert und namentlich durch den kolossalen Umfang ihrer schönen Stimme und durch das tiefe Gefühl ihres Vortrags überall einen ergreifenden Eindruck hervorgerufen.

Bothe ist der Name eines Berliner Orgelbauers und Instrumentemachers, der im J. 1793 auf der akademischen Kunstausstellung daselbst ein selbstgefertigtes Piano zeigte, das seiner Besonderheiten wegen von der Akademie in einem schriftlichen Gutachten sehr gelobt wurde. Das Instrument hatte nämlich ausser einem doppelten auch einen viel einfacheren Mechanismus, wodurch der Anschlag leichter und der Ton angenehmer wurde; ferner konnten die Töne desselben vom eingestrichenen *c* ab

aufwärts getragen und in Bebung gesetzt werden. Mehr über dies Instrument berichtet die »Berliner Musikalische Zeitung« S. 166 und das »Berliner Archiv« Jahrg. 1, S. 160. 0.

Bott, eine treffliche deutsche Musikerfamilie der neueren Zeit, deren Glieder sich nach verschiedener Richtung hin ausgezeichnet haben. Als der Erste ist Anton B. zu nennen, welcher am 24. Decbr. 1795 zu Gross-Steinheim am Main geboren wurde. Kaum 17 Jahr alt, wurde er zur Rheinarmee eingezogen, bei der er sich musikalisch so auszeichnete, dass er zum Militär-Musikdirector ernannt wurde. Als solcher wirkte er auch nach Deutschlands Erhebung in den Freiheitskriegen. Nach abgeschlossenem Frieden kehrte er in das Civilleben zurück, lernte Spohr kennen und warf sich in Folge dessen mit vollem Eifer auf Violin- und allgemein musikalische Studien. Als erster Violinist fand er Anstellung in der kurfürstl. Kapelle in Kassel, welcher Posten ihn in Verbindung mit dem von ihm hochverehrten Spohr erhielt, und hier, so wie als Director eines Instrumental-Musikvereins und als vielbeschäftigter Musiklehrer erwarb er sich den wohlbegründeten Ruf eines thätigen, tüchtigen Tonkünstlers. Im J. 1854 gab er sein Amt in der Hofkapelle und am Schullehrer-Seminar auf und lebte ausschliesslich als Musiklehrer, bis ihn, kurz vor seinem 74. Geburtstage, der Tod am 19. Decbr. 1869 zu Kassel ereilte. Von dem verdienstlichen tonkünstlerischen Wirken B.'s geben, ausser mehreren gediegenen Compositionen, für Klavier sowohl, als für Violine, zwei von ihm herausgegebene Etüdenhefte (Capricen für die Violine) nach Paganini'scher Spielweise, welche weithin bekannt und mit Recht geschätzt wurden, Zeugniss. — Ein älterer Bruder B.'s, nämlich Johann Joseph B., war in der grossherzogl. hessen-darmstädtischen Kapelle als Hofmusicus angestellt und wurde als gebildeter Musiker gleichfalls sehr geachtet. Er war zugleich der Lehrer seiner als Pianistin berühmt gewordenen Tochter, Katharina Louise B., welche im J. 1824 zu Darmstadt geboren ist. Dieselbe trat schon 1833 in ihrer Vaterstadt öffentlich auf und erregte Aufsehen durch eine für ihr zartes Alter höchst ungewöhnliche Ausbildung im Klavierspiel. Im J. 1835 machte sie mit ihrem Vater eine grössere Kunstreise bis nach Holland und fand allgemeinen Beifall und Bewunderung. Drei Jahre später gab sie in London mit gleichem Erfolge Conzerte. Später siedelte sie nach Newyork über, wo sie noch jetzt als geschätzte Musiklehrerin wirkt. — Das bedeutendste und weithin rühmlichst bekannte Glied der Familie B. ist Jean Joseph B., ein Sohn des zuerst genannten Anton. Derselbe wurde am 9. März 1826 zu Kassel geboren und entwickelte schon früh grosse musikalische Talente, welche von seinem Vater durch gediegenen Violin- und Klavierunterricht mächtig gefördert wurden, sodass er schon in seinem 8. Lebensjahre durch Conzertvorträge Beifall und Bewunderung wach rief. Er wurde nach solchen Erfolgen ein Schüler Spohr's, der ihn so schnell und sicher unterwies, dass er 1840 als angehender Violinvirtuose seine erste grössere Conzertreise nach Frankfurt a. M., Breslau u. s. w. unternehmen konnte. Wie erfreulich Spohr gleichzeitig das Compositionstalent seines Schülers entwickelt hatte, erwies sich, als B. in demselben Jahre in Folge einer zur Concurrenz eingesandten, preisgekrönten Orgel-Sonate und eines Sopran-Liedes Stipendiat der 1838 in Frankfurt a. M. gegründeten Mozartstiftung wurde und als solcher von 1841 bis 1845 behufs Fortsetzung seiner Musikstudien einen Jahressold von 400 Gulden erwarb. Er war zugleich der Erste in der Reihe der auf diese Weise von dem trefflichen Verein Unterstützten. Unter der Leitung Moritz Hauptmann's, der damals noch in Kassel lebte, gab er sich hierauf eifrigen und eingehenden theoretischen Studien hin, welche er, als dieser grosse Theoretiker im J. 1842 als Cantor und Musikdirector der Thomasschule nach Leipzig abging, unter Spohr vollendete. Mit den glänzendsten Zeugnissen des Letzteren versehen, die ihn als Violinvirtuosen, Componisten und Dirigenten gleich hoch stellten, begab sich B. auf seine zweite Kunstreise, welche ihn nach Hannover, Oldenburg, Bremen und Hamburg führte, wo er die grösste Anerkennung und Auszeichnung fand. In seine Vaterstadt zurückgekehrt, wurde er 1846 vom Kurfürsten zum Solospieler der Hofkapelle berufen, worauf er 1849 die Anstellung als Hof-Conzertmeister erhielt. Als er 1851 diese Stellung mit einer gleichen in der königl. Kapelle zu Hannover vertauschen

wollte, wurde er neben Spohr zum Kapellmeister des Hoftheaters in Kassel ernannt und bekleidete dies Amt in ehrenvollster Weise bis 1856, in welchem Jahre er in Folge von Zerwürfnissen mit der kurfürstl. Intendanz die Stelle eines herzogl. sachsen-meiningen'schen Hof-Kapellmeisters (als Nachfolger Ed. Grund's) annahm. Seit 1865 ist er als erster Hof-Kapellmeister in Hannover angestellt und dirigirt die Oper und die Winter-Abonnementsconzerte der Hofkapelle. B. hat sich auch während seines Beamtenlebens in den drei Eigenschaften, welche Spohr an ihm rühmt, unausgesetzt ausgezeichnet. Er trat bis in die neueste Zeit hinein häufig als Violinvirtuose auf und zählt als solcher zu den ersten deutschen Künstlern der Gegenwart. Nach der anderen Seite hin wird er als Componist zweier Sinfonien, mehrerer Ouvertüren, zweier Violinconzerte, vieler Violin- und Pianofortestücke und Lieder geschätzt. Auch zwei Opern hat er geschrieben und zur Aufführung gebracht. Die erstere, betitelt »Der Unbekannte«, erschien 1854 zuerst in Kassel, dann auch in Wiesbaden und wurde mehrere Male mit Erfolg daselbst aufgeführt. Die letztere, »Actäa, das Mädchen von Korinth«, wurde im April 1862 im königl. Opernhause zu Berlin gegeben, konnte sich aber nicht halten, da das Textbuch von Rodenberg höheren Interesses und geschickter Factur, die Musik der Originalität und der Einheit des Styls entbehrte. Als bedeutend wird dagegen seine neueste Sinfonie geschildert, welche in einem Conzerte der Hofkapelle zu Hannover, Ende 1870, mit ganz besonderem Beifall zur ersten Aufführung kam. — Zu erwähnen ist noch aus dieser Familie ein jüngerer Sohn Anton B.'s, Bruder des Vorigen, Jacob B. mit Namen, welcher ein guter Violinist und als solcher in der Hofkapelle zu Kassel angestellt ist.

Bottacio, Paolo, ein italienischer Kapellmeister zu Como um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts, der nur durch eine Sammlung noch vorhandener Madrigale bekannt ist. Dieselben tragen die Jahreszahl 1609.

Botte, Adolphe Achille, ein französischer Pianist von Ruf, der auch durch kleinere Compositionen für sein Instrument einigermassen bekannt ist. Er ist am 26. Septbr. 1823 zu Pavilly geboren.

Bottée de Toulmon, Auguste, ein hervorragender und fleissiger musikalischer Schriftsteller, der am 15. Mai 1797 zu Paris geboren wurde und das Amt eines Bibliothekars am Conservatorium daselbst bekleidete, in welcher Stellung er Hector Berlioz zum Nachfolger hatte. Im J. 1848 entzog ihn eine Geisteskrankheit seinem Berufsleben, und er starb zwei Jahre darauf am 22. März 1850 zu Paris.

Botteoni, Giovanni Battista, wird in den älteren italienischen Opernverzeichnissen unter der Jahreszahl 1696 als Componist einer Oper »*L'odio placato*« genannt. Weiteres von ihm ist jedoch nicht mehr bekannt geblieben.

Bottesini, Giovanni, der bedeutendste Virtuose auf dem Contrabasse, den es vielleicht je gegeben haben dürfte, und in neuester Zeit auch als gediegener Componist von Opern und grossen Orchesterwerken in Italien hoch angesehen und berühmt. Er wurde am 24. Decbr. 1823 zu Crema in der Lombardei geboren und bildete sich in seiner Vaterstadt zunächst als Violinspieler aus. Im J. 1836 wurde er Zögling des Conservatoriums zu Mailand und erhielt daselbst den Unterricht Rossi's auf dem Contrabass und den von Basily und Vaccaj in der Composition. Mit glänzenden Zeugnissen versehen, begab er sich 1840 auf Conzertreisen, zunächst durch Italien, und erregte überall Staunen und Bewunderung. Der Contrabass, dessen er sich bei seinen Vorträgen bediente, war nicht von dem gewöhnlichen schwerfälligen Kaliber, sondern mehr ein Mittelding zwischen einem solchen Instrumente und einem Violoncello, was seine sonst unerklärliche Geläufigkeit und Fertigkeit wenigstens nicht geradezu räthselhaft hinstellt. Im J. 1846 liess er sich als Musikdirector der Italienischen Oper in der Havaña engagiren und trat von dort aus mehrere erfolggekrönte Kunstreisen durch die Vereinigten Staaten, Mexico, Canada u. s. w. an. Seit 1854 lebte er wieder und zwar meist als Tourist in Europa. Zunächst gab er in England Conzerte und enthusiasmirte die Engländer in fast unerhörter Weise für sein Spiel. In Paris liess er sich seit dem October 1855 abermals als Dirigent, und zwar der Italienischen Oper daselbst, festhalten, besuchte aber nach dieser Zeit auf Kunstreisen den grössten Theil Europas, namentlich Deutschlands. Er stand damals auf dem

Gipfelpunkt seines Virtuosenruhmes. Sein Ton war überraschend gross und schön, seine Volubilität in Läufern und Passagen bewundernswerth und sein Vortrag musikalisch fein gebildet und geschmackvoll. Mit Recht nannte man ihn allgemein den Paganini des Contrabasses, denn mit dem Vortrag des Paganini'schen Carnevals auf seinem Instrumente konnte er mit jedem Violinisten in die Schranken treten. Im J. 1861 liess er sich als Musikdirector am *Teatro Bellini* in Palermo, 1863 in gleicher Stellung bei der Italienischen Oper in Barcelona engagiren, ging aber dann privatisirend nach Florenz und theilte seitdem seinen Aufenthalt zwischen der bisherigen Hauptstadt Italiens und London, um, frei von Amtsgeschäften, seinen bereits erlangten Componistenruf fester zu begründen. Nachdem er bereits einige Opern, z. B. für die Havaña *»Cristofero Colombo«*, für Paris 1856 *»L'assedio di Firenze«*, für Mailand 1859 *»Il diavolo della notte«* und für Barcelona 1864 *»Marion Delorme«* componirt und mit wachsendem Erfolge zur Aufführung gebracht hatte, befasste er sich von da an mit Schöpfung von Sinfonien, Quartetten und Gesängen, die man in seinem Vaterlande mit Stolz für eben so musterhaft als gediegen erklärte. Die eine seiner Ouvertüren wurde bei einer Concurrenz in Mailand mit dem ersten Preise gekrönt und vielfach in Italien aufgeführt. Man sprach derselben sogar classischen Werth zu. Selbstverständlich hat B., namentlich in früherer Zeit, auch Conzerte und zahlreiche Compositionen für den Contrabass geliefert. Mit besonderer Auszeichnung ist zu erwähnen, dass er sich während seines Aufenthaltes in Florenz die Einführung und Pflege der deutschen Musik angelegen sein liess. Er gründete und dirigirte zu diesem Zwecke einen Orchester- und einen Quartettverein, welche eine bleibende Stätte für die Ausführung der erhabensten Instrumentalwerke Beethoven's, Schubert's, Mendelssohn's und Schumann's wurden. Im Januar 1871 zog B. mit einer *Opera buffa*, welche für das Lyceumtheater in London engagirt war, über den Canal und führte am 17. desselben Monats seine vieractige komische Oper *»Ali Baba«*, Text von Taddeo, mit grossem Beifall auf. Ob er nach diesem bedeutenden Erfolge ganz bei den ihn hochverehrenden Engländern bleiben, oder nach Beendigung der Saison in sein Vaterland zurückkehren wird, ist zur Zeit noch zweifelhaft.

Bottifanga, Giulio Cesare, zu Orvieto geboren, lebte in den letzten Jahren des 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts, war Mitglied der Sodalität *beatae virginis assumtae* im Jesuitencollegium zu Rom und Ritter des portugiesischen Christus-Ordens. B. wird ein Universalgenie in allen Künsten und manuellen Geschicklichkeiten nicht mit Unrecht genannt. Denn als phantasiereicher Dichter, talentvoller Maler und geschickter Musiker ist er zu seiner Zeit eben so bewundert worden, wie als Instrumentebauer, Goldschmied, Schuhmacher und Schneider. Seine Kunstleistungen, über die uns berichtet wird, entsprachen diesem Universalbestreben, indem sie mehr Ausserordentliches dem Beschauer als dem Hörer bieten: er spielte mit einer Hand die *Flûte douce* und begleitete mit der anderen in geschicktester Weise sein Flötenspiel auf dem Klaviere. Am grössten war in musikalischer Beziehung sein Ruf als Erfinder eines Clavicymbels, das seiner kunstreichen Mechanik halber für unnachahmlich galt. Bestimmteres über den Mechanismus ist jedoch nie bekannt geworden. Hauptsächlich scheint B. sich in Rom aufgehalten zu haben, wofür seine Stellung als Secretair bei zwei Cardinälen daselbst und sein ebenda 1626 erfolgter Tod sprechen (s. *»Erythraei Pinacoth.«*). †

Bottomby, Joseph, im Herzogthum York zu Halifax 1786 geboren, bekundete von früh auf Talent für die Musik und trieb namentlich das Violinspiel mit solcher Vorliebe und solchem Fleiss, dass er sich schon in seinem 8. Lebensjahre mit ziemlich schwierigen Violinconzerten hören lassen konnte. Um das Jahr 1800 wurde er nach Manchester gebracht, wo er Unterricht bei dem Organisten an der Johanniskirche, Grimshaw, und bei dem Conzertdirector Watts erhielt. Seine Studien vollendete er bei dem Violinisten Yanewitz und dem Pianisten Wölfl. Er wurde hierauf 1807 Organist an der Pfarrkirche zu Bradford, ein Amt, das er später mit dem besser dotirten in Halifax vertauschte. Seit 1820 in Sheffield angestellt, gab er auch viel Musikunterricht und bildete zahlreiche Schüler heran. Als Componist hat

er sich durch eine Menge von instructiven Sonatinen, Etüden, Rondos, Variationen, Tänzen u. s. w. in England einen Namen gemacht.

Bottrigari, Ercole, geboren im J. 1531 zu Bologna, war der Spross einer altadeligen italienischen Familie und beschäftigte sich neben umfassenden gelehrten, namentlich mathematischen Studien, auch eifrig mit der Musik und Musikgeschichte, deren Betrieb damals natürlich noch sehr im Argen lag. Er schrieb und veröffentlichte folgende Werke: »*Il Patrizio, ovvero de' tetracordi armonici di Aristosseno etc.*« (Bologna, 1593), ein in Streitschriftenform gegen den gelehrten Patrizzi gerichtetes Buch, der ein Gegner der philosophischen und musikalischen Grundsätze dos Aristoxenos war; »*Il desiderio, ovvero de' concerti di varii stromenti musicali etc.*« (Venedig, 1594), eine Schrift, die er unter dem Namen Alemanno Benelli in den Druck brachte. Den Umstand, dass dieser Name zugleich Anagramm des Namens seines Freundes und Schülers Annibale Melone ist, benutzte der Letztere und gab sich öffentlich für den eigentlichen Verfasser des Buches aus. Der darüber entrüstete B. liess es nun unter dem wirklichen Autornamen und mit folgendem Titel noch einmal drucken: »*Il Melone, discorso armonico, ed il Melone secondo etc.*« (Ferrara, 1602). Ausser diesen und einigen unbedeutenderen gedruckten Werken, finden sich noch mehrere seiner handschriftlich hinterlassenen Schriften in Bologna, bestehend aus eigenen Untersuchungen, wie auch aus Uebersetzungen altgriechischer Musikschriftsteller ins Italienische. Ueber alle diese findet man nähere Auskunft im »*Teatro d'huomini letterati*« (Th. 2, S. 171) und in »*Tevo nel musico testore*« (Th. 1, Cap. 20, S. 29). B. starb am 30. Septbr. 1612 zu Bologna.

Bouche (franz.), fremde Benennung für den Mund (s. d.) oder für das Loch an einer Orgelpfeife, wodurch der Wind in dieselbe getrieben wird; es kann auch die Oeffnung, oder der über dem Kern in der Mitte einer Pfeife befindliche Aufschnitt (s. d.) darunter verstanden werden. †

Boucher, Alexandre Jean, ein in eminenter Weise ausgezeichneter, merkwürdiger französischer Violinvirtuose der Neuzeit, welcher jedoch durch Ausübung geckenhafter Absonderlichkeiten und Bizarrerien seinem wahren Künstlerruhme unendlich geschadet hat. Seine Wunderlichkeiten und Sonderbarkeiten in der Kunst hat er auch auf das Leben übertragen und freute sich des Aufsehens, das er in der einen oder anderen Weise erregte. Geboren wurde B. am 11. April 1770 von sehr armen Eltern. Sein musikalisches Talent zeigte sich schon auffallend früh, sodass der ältere Navoigille die Unterweisung des Knaben im Violinspiel uneigennützig übernahm und zwar mit so raschem und glänzendem Erfolge, dass derselbe, 6 Jahr alt, schon vor dem königl. Hofe und im 8. Jahre in einem der *Concerts spirituels* mit grossem Beifall spielen konnte. Durch den Druck der kümmerlichen Lebenslage gebannt, musste er bis in sein 17. Lebensjahr hinein sein Brod und das seiner Eltern durch Spielen in kleinen Orchestern und Tanzlocalen erwerben, ja, er war sogar eine Zeit lang Bedienter in dem Hause des Violin- und Harfenspielers Vicomte de Marie, trat später, um sein Loos zu verbessern, als Fiedler in einer sehr beliebten Posse im *Théâtre de la Cité* auf und erntete durch sein komisches Gebaren und durch die der Rolle entsprechende toll-launige Art seines Violinspiels lange Zeit hindurch allabendlich den lärmenden Beifall der Menge, die aus den niedrigsten Schichten bestand. Erst jedoch in dem bunten Wechsel der grossen französischen Revolution fand er die Gelegenheit, seine materielle Lage wirksamer zu verbessern. Er trat in das republikanische Heer und zeichnete sich durch Muth und Tapferkeit aus. Dennoch wollte es ihm nicht gelingen, es zu einer festen musikalischen Anstellung in Paris zu bringen, wesshalb er endlich seinem Vaterlande den Rücken kehrte und 1796 nach Madrid ging, wo er in Conzerten Aufsehen erregte, mit Boccherini stark besuchte Quartettabende veranstaltete und endlich von König Karl IV., der selbst ein leidenschaftlicher Violinist war, als Solo-Violinist der königl. Kapelle angestellt wurde. Nach einem fast zehnjährigen Aufenthalte in Spanien kehrte er wieder nach Frankreich zurück, gab zahlreiche Conzerte und blendete namentlich durch raffinirte Kunstgriffe im Flageolet und im Pizzicato. Damals verheirathete er sich auch mit Céleste Gallyot, einer vorzüglichen Harfenvirtuosin, mit der er bis zu ihrem im Februar 1841 erfolgten

Tode meist auf Kunstreisen lebte, welche einen wechselnden Erfolg hatten. Bald, dass B. durch sein Spiel fanatische Begeisterung und Bewunderung erregte, bald, dass er beifalllos kam und ging und noch dazu den Ruf eines Charlatans hinterliess. So war er 1813 in der Schweiz, wo man in Bern eine goldene Denkmünze auf ihn schlug, 1814 in England, weiterhin in Dänemark, Schweden und Russland. Im J. 1820 war er wieder längere Zeit in Paris, wo er Unterricht zu geben begann, ging dann abermals nach Russland und 1825 und 1826 nach Deutschland, namentlich nach Berlin. Dort fällte man über ihn das zutreffende Urtheil, dass er mit demselben Striche, mit dem er das Herz entzücke, auch das Ohr zerreisse. Erst 1827 kehrte er aus Deutschland über Italien nach Frankreich zurück, worauf er seit 1831 eine Reihe von Jahren hindurch in Spanien lebte. Im J. 1844 besuchte er zum letzten Male Deutschland und trat in Frankfurt a. M. auf. Seitdem theilte er seinen Aufenthalt zwischen Paris und Orleans, in dessen Nähe er sich ansiedelte. Im Frühjahr 1859 gab er in Paris, um seine Virtuosenlaufbahn feierlich zu beschliessen, sein sogenanntes Abschiedsconzert und starb am 27. Decbr. 1861 zu Paris. Von seinen fast ausschliesslich für die eigenen Bedürfnisse geschriebenen Compositionen sind nur einige Conzerte, Rondos und Variationen erschienen und bekannt geworden, werthlose Arbeiten, welche die eigenthümliche Spielmanier ihres Componisten widerspiegeln und von Spielereien und mechanischen Kunststückchen wimmeln. Von B. waren die wunderbarsten und abenteuerlichsten Anecdoten im Schwange, welche seine französischen Biographen denn auch mit einer fast zu weit getriebenen Vorliebe getreulich mittheilen, trotzdem das Meiste davon sichtbarlich auf Kosten blosser Einbildung und Phantasie des ersten Erzählers kommt. Erwähnenswerth dürfte nur noch die constatirte frappante Aehnlichkeit B.'s mit Napoleon I. sein, die B. durch geflissentliche Nachahmung von dessen Gang, Sprache, Blick u. s. w. noch eminenter zu machen suchte, sodass er, in eine kaiserliche Jägeruniform gesteckt, einst auf Befehl des Kaisers Alexander von Russland selbst die Kaiserin-Mutter so lange zu täuschen wusste, bis er durch sein Violinspiel das Geheimniss ohne zuvor abgegebene Erklärung enthüllte. — Ein anderer B., mit Vornamen Hector und genannt *l'enfant*, lebte im 16. Jahrhundert und war ein zu seiner Zeit geschätzter französischer Tonsetzer.

Boucher-Gallyot, Céleste, ausgezeichnete französische Harfenvirtuosin, s. den vorhergehenden Artikel.

Boucheron, Raimondo, Kapellmeister zu Vigevano, ist um 1600 im Piemontesischen geboren und galt in Oberitalien für einen tüchtigen und gelehrten Kirchencomponisten, wiewohl seine zahlreichen Kirchenwerke strenge Ansprüche keineswegs auszuhalten vermögen.

Boudier, Germain le, namhafter französischer Tonsetzer, welcher in der Mitte des 16. Jahrhunderts zu Nantes lebte, von dessen Lebensverhältnissen aber so gut wie Nichts mehr bekannt ist.

Boudin (Bodinius), Jean, ein aus Flandern gebürtiger gelehrter Schriftsteller, welcher in Italien lebte und durch eine Schrift »*De praestantia musices*« (Florenz, 1647) auch musikalisch bemerkenswerth ist.

Bouelles, Charles, auch Bouilles oder Bouvelles, latein. Bovillus geschrieben, war ein bedeutender französischer Mathematiker und musikalischer Schriftsteller zu Ausgange des Mittelalters, der um 1470 zu Sancourt in der Picardie geboren und um 1553 gestorben ist (s. auch Bovillus).

Bouffet, Jean Baptiste, ein angesehener französischer Componist und Gesanglehrer, den 3. Octbr. 1770 zu Amiens geboren, in Paris gebildet und daselbst auch am 19. Januar 1835 gestorben.

Bouffon (franz.), identisch mit dem italienischen *Buffo, Buffone* (s. d.).

Bougeant, Guillaume Hyacinthe, gelehrter Jesuit und musikalischer Schriftsteller, geboren am 4. Novbr. 1690 zu Quimper, gestorben den 7. Jan. 1743 zu Paris.

Bouillauld, Ismael (latinisirt Bullialdus), ein gelehrter französischer Theologe, geboren den 28. Septbr. 1605 zu Loudun, gestorben den 25. Novbr. 1694 als Klosterbruder der Abtei St. Victor. Musikalisch bedeutsam ist die von ihm zuerst

veranstaltete Ausgabe der Fragmente des altgriechischen Mathematikers Theon aus Smyrna.

Bouilly, Jean Nicolas, einer der fruchtbarsten dramatischen Schriftsteller Frankreichs, geboren zu Boudraye unfern Tours im J. 1763, studirte anfangs die Rechte und bekleidete in den Sturmzeiten der ersten französischen Revolution die Stellen als Municipalbeamter, Richter und öffentlicher Kläger in Tours. Später aber gab er sich, unzufrieden mit dem Gange der politischen Ereignisse, ganz dem Studium der schönen Wissenschaften hin. Er starb hochbetagt und geehrt am 24. April 1842 zu Paris. Von seinen Operntextbüchern sind »*Les deux journées*« (deutsch »Der Wasserträger«), »*Léonore*« (deutsch »Fidelio«) und »*Fanchon*« durch die Compositionen von Cherubini, Beethoven und Himmel berühmt geworden. Diese Texte sind, dem Charakter ihrer Entstehungszeit entsprechend, melodramenartig und nicht eben stoffreich, aber voll warmer, inniger Züge, geschickt gefügt und in guten französischen Versen geschrieben.

Bouin, François, einer der wenigen Vertreter und Pfleger des kunstgemässen Leierspiels und Lehrer dieses Zweiges der Musik zu Paris, wo er zu Anfang des 18. Jahrhunderts in ziemlichem Ansehen lebte. Er hat viele Compositionen und auch eine Schule für sein Instrument veröffentlicht.

Boulanger, Marie Julie, geborene Hallignér, geboren den 29. Jan. 1786 zu Paris, war Gesangschülerin des Pariser Conservatoriums und erhielt ihre letzte Ausbildung bei Plantade und Garat, worauf sie eine der beliebtesten Bühnensängerinnen des ersten Kaiserreiches, namentlich im Soubrettenrollenfache, wurde. Sie verheirathete sich mit dem Violoncellisten B. und war seit 1811 bei der *Opéra comique* in Paris engagirt. Erst im J. 1835 zog sie sich gänzlich vom Theater zurück und starb am 23. Juli 1850. — Ihr Sohn Erneste Henri Alexandre B. war ein geschätzter Componist von komischen Opern. Derselbe wurde am 16. Septbr. 1816 in Paris geboren und studirte auf dem dortigen Conservatorium unter Leitung Valentin Alkan's, Halévy's und Lesueur's. Bei der Bewerbung um den grossen Staatspreis im J. 1835 wurde er durch die Cantate »*Achille*« Regierungsstipendiat und trat in demselben Jahre seine Studienreise nach Italien an. Ende 1839 kehrte er zurück und lebte in Paris bis zu seinem 1868 erfolgten Tode als Musiklehrer und Componist von leichtgehaltigen Klaviercompositionen und besonders von komischen Opern. Von den letzteren erschienen nach und nach auf der Pariser Bühne: »*Le diable à l'école*« (1842), »*Les deux bergères*« (1843), »*Une voix*« (1845), »*La cachette*« (1847) und »*Les sabots de la marquise*« (1854). Ueber seine Heimath hinaus ins Ausland sind von B.'s Arbeiten nur einige Salonstücke für Pianoforte und einige Romanzen gelangt.

Boulenger, Jules César, ein eben so gelehrter als kunstfreundlich gesinnter Jesuit, welcher 1558 zu Loudun geboren und 1628 zu Cahors gestorben ist. In der Ausgabe seiner sämmtlichen Werke (Lyon, 1621) befindet sich auch eine grössere gute und verdienstvolle Schrift »*De theatro*« (apart übrigens schon 1603 in Troyes erschienen), in deren zweitem Theile namentlich eine eingehende Beschreibung der scenischen Spiele der Alten, ihrer Musik und ihrer Instrumente in trefflich entwickelten Anschauungen B.'s von diesen Dingen, enthalten ist.

Boulley, Pierre Bénoit Aubery **du,** ein in den ersten drei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts beliebter französischer Guitarrevirtuose, Klavierspieler und Componist in Paris. Er hat zahlreiche, damals beliebte Compositionen für Guitarre und für Klavier, so wie auch Einiges für Flageolet und für Flöte geschrieben und veröffentlicht. Am meisten bekannt waren seine Serenaden für Guitarre und begleitende Instrumente (Flöte, Violine oder Clarinette).

Bourdelot, Pierre, geboren zu Sens im J. 1610, ist in der musikalisch-literarischen Welt dadurch bekannt, dass er die Materialien zu der Geschichte der Musik gesammelt hat, welche von seinen Neffen, den beiden Brüdern Bonnet (s. d.), ausgearbeitet und herausgegeben worden sind. B. war ursprünglich seines Standes ein Arzt und hiess Michon; den Namen B. adoptirte er von seinem Oheim und Erzieher. Seines weithin bekannten ärztlichen Geschickes wegen wurde er 1651 zu der gefährlich

erkrankten Königin Christine von Schweden nach Stockholm berufen. Er heilte sie und erhielt nach seiner Rückkunft in Frankreich die Abtei Macé, ohne jedoch die priesterlichen Weihen empfangen zu haben. Seitdem war er unter dem Namen Abbé B. bekannt. Er starb am 9. Febr. 1685.

Bourdon (franz.), s. Bordun.

Bourgeois, Louis, ein gelehrter musikalischer Theoretiker, der zu Anfange des 16. Jahrhunderts in Paris geboren war. Als Freund und zelotischer Anhänger Calvins wurde der Aufenthalt in Frankreich, je länger je mehr unsicher für ihn, und so folgte er diesem Reformator 1541 nach Genf, wo er zuvörderst eine Anstellung als Kirchensänger fand. Da er sich aber mit dem Presbyterium der reformirten Kirche in Betreff der von ihm vorgeschlagenen Einführung der mehrstimmigen harmonisirten Psalme nicht einigen konnte, so ging er 1557 nach Paris zurück, wo er später ein Opfer der Bartholomäusnacht geworden sein soll. Fest steht nur, dass er noch 1561 lebte. B. ist der gelehrte Verfasser eines Werkes, betitelt: »*Le droict chemin de musique etc.*« (Genf, 1550, in demselben Jahre auch in Lyon aufgelegt), und veranstaltete auch mehrere Sammlungen mehrstimmiger Psalme, welche von 1547 bis 1561 in Lyon und in Paris erschienen sind.

Bourgeois, Louis Thomas, französischer Operncomponist, geboren 1676 zu Fontaine-l'Evêque im Hennegau, kam 1708 als Altsänger nach Paris, wo er Anstellung bei der Oper fand. Im J. 1711 gab er diesen Posten auf und widmete sich der Operncomposition. Die ersten Früchte dieser Beschäftigung waren die komischen Opern »*Les amours déguisés*«, welche 1713, und »*Les plaisirs de la paix*«, welche 1715 in Paris zur Aufführung gelangten. Ein Jahr später wurde er zum Kapellmeister in Toul berufen, welches Amt er mit der gleichen Stellung in Strassburg bald vertauschte. Seine Unbeständigkeit und Reiselust liessen ihn nirgends lange verharren, und nachdem er öfters den Ort gewechselt hatte, war er 1729 in Dijon, von wo er endlich wieder nach Paris zurückkehrte, in welcher Stadt er im Januar 1750 in herabgekommenen Verhältnissen starb. B. hat im Ganzen sechszehn bekannt gewordene Opern geschrieben, deren Titel Fétis aufführt, dann aber noch viele Cantaten und einige Ballets für den königlichen Hof von Frankreich, die ebenfalls bei Fétis verzeichnet sind.

Bourges, Clémentine **de,** eine treffliche und dabei gelehrte französische Tondichterin zu Lyon, deren Blüthezeit in die Mitte des 16. Jahrhunderts fällt. Sie war zugleich Meisterin auf mehreren Instrumenten und in allen diesen Vorzügen von ihren Zeitgenossen hochgeschätzt. Sie war mit Jean de Peyrat, einem Offizier, verlobt, der aber 1560 in einem Gefechte mit den Hugenotten sein Leben verlor. Aus Gram über diesen Verlust starb die junge, hoffnungsvolle Künstlerin bereits am 30. Sept. 1561. Die noch erhaltenen Compositionen der B. dürfen als Meisterwerke der damaligen Zeit gelten. In J. Paix's Orgeltabulaturbuch befindet sich neben Compositionen von Orlandus Lassus, Walther, Senfl u. A. auch ein interessanter vierstimmiger Chorsatz ihrer Composition, welcher mit den Worten beginnt: »*Da bei rami*«.

Bourges, Jean Maurice, trefflicher und geistreicher französischer Musikkritiker und Componist, wurde am 2. Decbr. 1812 zu Bordeaux geboren. Er erhielt in seiner Vaterstadt eine vorzügliche wissenschaftliche Erziehung und, da er Anlagen für Musik zeigte, auch einen guten Unterricht in dieser Kunst. Zu weiterer Ausbildung wurde er nach Paris geschickt, wo er sich in der Composition von Barbereau unterrichten liess. Durch einige Journalartikel machte er sich in musikalischen Kreisen vortheilhaft bekannt und wurde in Folge dessen 1839 beständiger Mitarbeiter der »*Revue et Gazette musicale de Paris*«, welche im Laufe der Zeit eine stattliche Reihe von wissenschaftlichen Aufsätzen und gediegenen Kritiken aus seiner stets geistreichen Feder brachte. Nachdem er bis 1846 nur als Romanzencomponist und zwar nicht ohne Glück aufgetreten war, brachte er in dem erwähnten Jahre eine komische Oper »*Sultana*« in der Pariser *Opéra comique* mit Erfolg zur Aufführung. Neu einstudirt, ist diese Oper auch noch in späteren Jahren zur Aufführung gekommen. Es ist ein beachtenswerthes Werk, in dessen Partitur sich feine Kenntniss der Mittel, Anmuth und Eleganz verbinden. Auch in einigen später erschienenen Kammermusikwerken be-



kundete B. Talent und ein dem Höchsten zugewandtes Streben. Er starb im J. 1868 und wurde allgemein betrauert.

Bourgoing, Pater François **le,** Chordirector in Paris, ist zu Ausgang des 16. Jahrhunderts zu Bourges geboren. Von ihm: »*Brevis psalmodiae ratio etc.*« (Paris. 1634).

Bournonville, Antoine **de,** ausgezeichneter Tanzkünstler und Balletcomponist, wurde am 19. Mai 1760 zu Lyon geboren und bildete sich in der vorzüglichen Schule Noverre's zum Tänzer aus. Von 1792 bis 1830 war er ein angesehener Solotänzer des Hoftheaters zu Kopenhagen, für welche Bühne er auch verschiedene beliebte Ballets und Divertissements schrieb. Im J. 1830 nahm er seine Entlassung und starb am 11. Januar 1843 zu Kopenhagen. — Noch ausgezeichneter in den Eigenschaften, mit welchen er glänzte, ist sein Sohn Auguste de B., welcher am 21. August 1805 in Kopenhagen geboren ist. Der junge B. schwankte lange Zeit, ob er als Tänzer, Schauspieler oder Sänger in die Oeffentlichkeit treten sollte, da er für alle diese Fächer Talent und Beruf zeigte, bis er sich endlich für den Beruf seines Vaters entschied. Nachdem er sich 1823 bis 1830 behufs vollkommener Ausbildung in Paris aufgehalten hatte, wurde er als Balletmeister nach Kopenhagen berufen, wo er innerhalb weniger Jahre nicht nur ein ganz ausgezeichnetes Corps de Ballet schuf, sondern auch eine grosse Zahl von Balleten, zum Theil auch mit eigener charakteristischer Musik versehen, lieferte, von denen namentlich die vaterländisch-historischen viel Glück machten. Seine Laufbahn als Tänzer und Balletcomponist hat B. selbst in einem höchst anziehenden Werke »Mit Theaterliv« (Kopenhagen, 1848) geschildert. Im J. 1855 legte B. seine Stelle am Hoftheater zu Kopenhagen nieder und wandte sich zunächst nach Wien, wo er ein volles Jahr verweilte. Sodann wirkte er von 1861 bis 1863 in Stockholm, kehrte aber von dort wieder nach Kopenhagen zurück, wo er zwar nicht mehr als Tänzer auftrat, aber das Ballet wieder leitete und reorganisirte. Seit den Zeiten Noverre's ist B. unbedingt Derjenige, welcher das Bedeutendste für die Kunst des höheren theatralischen Tanzes geleistet hat. Zu seinen zahlreichen berühmten Schülerinnen gehören u. A. Lucile Grahn und Augusta Nielsen.

Bournonville, Jean Valentin **de,** der Stammvater einer ausgezeichneten und berühmten französischen Musikerfamilie, wurde zu Noyon um 1585 geboren, war im Laufe der Zeit Kapellmeister in Rouen, Evreux, St. Quentin, Abbeville und endlich seit 1620 zu Amiens, in letzterer Stadt an der Kathedralkirche. Er war nicht nur einer der besten Organisten, sondern auch einer der vorzüglichsten Tonsetzer unter der Regierung Ludwig's XIII. Man besitzt von ihm noch dreizehn vierstimmige Messen und »*Octo cantica beatae Mariae virginis*«, die sämmtlich gedruckt vorhanden sind. Er hatte auch zu Amiens eine Musikschule gestiftet, aus der mehrere ausgezeichnete Tonkünstler hervorgegangen sind, so vor Allen Arthur Auxcousteaux. — Sein Sohn Valentiny de B. war Canonicus zu St. Firmin um 1645, aber als Kirchentonsetzer besonders von Messen, ebenfalls berühmt. — Ein anderer Sohn, ebenfalls Jean de B. geheissen, war als Organist und Musikmeister Nachfolger des Vaters an der Kathedrale zu Amiens und hat treffliche ungedruckte Orgelstücke hinterlassen. — Der Sohn dieses Letzeren, Enkel Jean Valentin's, ist der besonders als Accompagnist in Frankreich hochgeehrte Jacques de B. Derselbe war um 1676 zu Amiens geboren und starb 1758 hochbetagt in Paris. Er war ein Schüler, zuerst seines Vaters, dann N. Bernier's in Paris, in dessen Style er viele Kirchen-Compositionen, namentlich Motetten, schuf, die selbst von seinem Gegner Rameau sehr geschätzt wurden. Seine Kunststreitigkeiten mit dem eben genannten ausgezeichneten Künstler sind bekannt und in vielen Schriften niedergelegt. Nichtsdestoweniger achtete ihn Rameau sehr hoch und veranlasste ihn häufig zu scharfsinnigen Disputationen über musikalische Stoffe.

Bouro, ein vorzüglicher Violinvirtuose, von dem jedoch leider Nichts weiter bekannt ist, als dass er im J. 1776 in Turin durch öffentliche Vorträge grosses Aufsehen hervorrief.

Bourrée, auch Bourée geschrieben, (französ., ital.: Borea), nennt man einen der Gavotte nahe verwandten altfranzösischen Tanz, über dessen Art und Verwendung bisher Nichts weiter bekannt ist, als dass er munteren und fröhlichen Charakters war.

Selbst über den Ursprung desselben ist man noch jetzt nicht im Klaren. Einige nennen die Auvergne, andere Biscaya als dessen Vaterland. Was nun die Musik zu diesem Tanze anbelangt, so kann man von deren Urform, nur von mehr ausgebildeten Formen aus reflectirend, sich eine Vorstellung machen. Hiernach stellt sich als gewiss heraus, dass die Tactart, in der die B. geschrieben wurde, stets eine gerade war, und zwar vorherrschend $^4/_4$-Tact. In diesem Tacte war die zweitactige Periode

vorherrschend. Erst bei Rameau findet man zuweilen die viertactige Periode

welche wir in der modernen Polka vorzüglich verwerthet finden, in Gebrauch. Seb. Bach's derartige Schöpfungen zeigen beide Rhythmen in moderirter Weise so, dass der erste Rhythmus im Housttheil und der zweite im Trio seine Verwendung erhält. Ursprünglich mögen die einzelnen Theile der B. nur aus vier oder acht Tacten bestanden haben; als man aber besonders in der höheren Kunstform, der sogenannten Suite, diesen Tanz besonders cultivirte, so gestattete man sich beliebige Erweiterungen in der Länge der einzelnen Theile. Nur eine Grundregel wurde stets befolgt: jede Periode begann mit einem Auftact. Von der Melodie kann nur gesagt werden, dass dieselbe durchaus alle Sprünge und sonstigen Ausserordentlichkeiten vermied, aber stets fliessend und klar abgerundet in der Periodik, wie im melodischen Fluss sein musste. Mehr über die B. ist noch zu finden im Lexikon von Richelet, in Taubert's »Rechtschaffenem Tanzmeister« lib. 2, c. 6, S. 368 und Mattheson's »Neueröffnetem Orchester« Th. 2, Cap. 4, S. 188. — Selten, und dann nur in weltlichen Conzerten, (»im melismatischen Styl«) kam die B. auch als Gesangstück (*col tempo di Borea*) vor. 0.

Bousquet, Georges, französischer Componist und Kritiker von gutem Rufe, wurde am 12. März 1818 zu Perpignan geboren, erhielt als Chorknabe an der Hauptkirche seiner Geburtsstadt auch den ersten musikalischen Unterricht, mit besonderem Erfolge im Violinspiel. Von Sehnsucht nach höherer Ausbildung getrieben, ging er unter misslichen Umständen 1833 nach Paris. Dort fand er endlich eine dauerndere Anstellung als Bratschist in Jullien's Orchester, welches damals im *Jardin turc* spielte, und später als zweiter Violinist in dem der Italienischen Oper. Dadurch vor der äussersten Noth geschützt, führte er seinen höchsten Wunsch aus und liess sich als Schüler des Conservatoriums aufnehmen, wo er die verschiedenen Arten der Harmonie- und Compositionslehre bei Berton, Collet, Leborne und Elwart mit grösstem Fleisse studirte. Bei der Concurrenz um den grossen Staatspreis vom J. 1838 gelang es ihm, mit seiner Cantate »*La vendetta*« die übrigen Bewerber zu besiegen und die Kosten zu einem mehrjährigen Studienaufenthalt in Italien und Deutschland zu erlangen. B. benutzte diesen Lohn angestrengten Fleisses und Eifers in der angemessensten Art zum Weiterstudium und zu eigenen Schöpfungen weltlichen und kirchlichen Styls. Nach seiner Rückkehr in die Heimath brachte er 1844 auf dem kleinen Theater des Conservatoriums in Paris eine kleine Oper »*L'hôtesse de Lyon*« zur Aufführung, wodurch ihm der Weg zur *Opéra comique* eröffnet wurde, der er in demselben Jahre eine einactige Oper »*Le mousquetaire*« überreichte. Dieselbe wurde auch unverzüglich einstudirt und gegeben, fand aber nicht den erhofften Erfolg. In den Jahren 1847 bis 1851 war er Dirigent, erst der Grossen, dann der Italienischen Oper in Paris, dann trat er von der Directionsthätigkeit zurück, brachte aber dafür 1852 eine neue Oper »*Tabarin*« zur Aufführung, ein Werk, das gefiel und im Druck erschien. Seinem weiteren ernsten Streben setzte ein Brustleiden ein Ziel, dem er auch am 15. Juni 1854 in Paris unterlag. Auch als geistreicher musikalischer Schriftsteller und Kritiker war B. sehr geachtet. Seine derartigen Arbeiten befinden sich in der »*Revue et Gazette musicale de Paris*«, »*Chronique musicale*«, »*Illustration*«, »*Commerce*« und anderen Journalen zerstreut.

Bousquet, A., französischer Componist beliebter Tänze und Märsche, der bis vor wenigen Jahren die Stelle eines Militär-Musikdirectors in Paris bekleidete. Von seinen Compositionen ist eine artige Polka »*Les deux fauvettes*« (»Die beiden Nachtigallen«) mit Recht auch über den Rhein gekommen und in Deutschland und Polen sehr beliebt geworden.

Bousset, Jean Baptiste Drouart **de,** geboren 1662 zu Anières, einem Dorfe bei Dijon, und gestorben 3. Oct. 1725 in Paris als Kapellmeister des Louvre und der französischen Akademie, war ein guter Sänger und ein fleissiger Componist, dem Walther in seinem musikalischen Lexikon, 1732, die Herausgabe von 21 *Recueils* Arien zuspricht. Ausserdem sind von B.'s Compositionen noch bekannt: »*Cantates françaises*« (Paris, 1709) und »*Recueil d'airs nouveaux sérieux et à boire*« (Paris, 1709). — Eine Liedersammlung, in dem J. 1750 herausgekommen, ist das Werk seines Sohnes René Drouart de B.; derselbe hat sich als einer der besten französischen Organisten einen ehrenvollen Ruf erworben. Im J. 1703 in Paris geboren, war er anfänglich Maler gewesen, hatte dann aber bei Bernier und bei Calvière eifrig Musik studirt. Er starb am 19. Mai 1760 zu Paris, nachdem er noch Tags zuvor in Notre-Dame die grosse Orgel mit ungewöhnlichem Feuer gespielt und seine Lebhaftigkeit selbst bewundert hatte. Ausser der weiter oben erwähnten hat er noch eine zweite Sammlung von *Airs* herausgegeben, ausserdem noch acht Oden J. B. Rousseau's und *Cantates spirituelles*. Im Manuscript finden sich noch hin und wieder Motetten und andere Kirchenstücke seiner Composition.

Boutade (französ., von dem altfranzös. Verbum *bouter*, setzen = *mettre*), eine besonders in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, gewiss aber auch schon lange zuvor gebräuchliche Benennung für eine impromptu- oder capricenartige Gattung von Tonformen. Näheres über Art und Charakter derartiger Tonstücke ist mit Sicherheit nicht mehr zu bestimmen. Mattheson (»Kern melod. Wissenschaft« S. 112) sagt von ihr nur: Das Wort bedeute »*un mouvement prompt et impétueux, un caprice*, eine hurtige Bewegung, einen schnellen, plötzlichen Einfall, einen Satz, den man aus blosser Caprice so hinsetzet u. s. w.«, und weiter, dass ehedem die Solos auf der *Viola da gamba*, welche so gesetzt waren, als wenn sie *ex tempore* hervorkämen, so benannt worden wären. Im »Vollkomm. Kapellmstr.« (S. 232) stellt er die B. nebst dem Capriccio, Präludium, der Toccata u. s. w. in die Klasse der Fantasien. In der Suite kommt übrigens die B. als besonderer Satz mitunter ebenfalls vor. Walther nennt sie nach Richelet einen unter Ludwig XIII. erfundenen Tanz in jäher, geschwinder Bewegung. Ebenso nennt Rousseau in seinem *Dictionnaire* B. ein altes kleines Ballet, welches man wirklich oder doch scheinbar aus dem Stegreife ausführte.

Bouteiller, Colard **le,** ein altfranzösischer Dichter und Musiker, von dem nur noch der Name und der Umstand bekannt ist, dass er unter der Regierung Ludwig's des Heiligen lebte und wirkte.

Bouteiller, Guillaume, französischer Componist, geboren 1788 in Paris, studirte bei Tarchi die Tonsetzkunst und bewarb sich 1806 bei der Preisausschreibung des *Institut de France* mit der Cantate »*Héro et Léandre*« um die ausgesetzte Prämie, die er auch erlangte, worauf das preisgekrönte Werk am 4. Oct. 1806 in der Akademie der schönen Künste unter des Componisten Leitung öffentlich aufgeführt wurde. B. nahm hierauf die Stellung eines Verwaltungsbeamten ein, beschäftigte sich aber unausgesetzt mit Musik, sodass er 1817 am Theater Feydeau eine komische Oper »*Le trompeur sans le savoir*« geben lassen konnte. Der Misserfolg dieses Werkes scheint ihn aber bewogen zu haben, ganz von der musikalischen Oeffentlichkeit zurückzutreten.

Bouteiller, Louis, ein vorzüglicher französischer Kirchencomponist, wurde 1648 in der Provinz Maine zu Moncé-en-Rain geboren. Schon früh trat er an der Kathedrale zu Le Mans als Kapellknabe ein und studirte so fleissig die Musik, dass er schon mit 15 Jahren zum Kapellmeister dieser Kirche ernannt wurde, nachdem er nach einander 17 Compositionspreise bei den damals in den Domkirchen Frankreichs veranstalteten Preisbewerbungen errungen hatte. In seiner Stellung als Kapellmeister blieb B. bei genannter Kirche bis zu seinem Tode, der im J. 1724 erfolgte. Er lieferte zahlreiche Messen, Motetten, Hymnen, Psalme u. s. w. von ausgezeichnetem Werthe, die darum auch von den Domherren zu Le Mans sorgfältig aufbewahrt wurden, damit sie den Nachfolgern B.s zum Muster dienen könnten.

Boutelou, einer der berühmtesten und besten Contr'altisten aus der Kapelle Ludwig's XIV., von dessen Lebensumständen jedoch sonst nicht das Geringste bekannt geblieben ist.

Boute-selle, oder **Portés selles** (franz.), eigentlich »die Sättel auflegen«, ist in Frankreich die Benennung des Signals zum »Aufsitzen« bei der Cavalerie, welche Benennung jedoch im Deutschen jetzt als veraltet bezeichnet werden muss, da man in der preussischen wie deutschen Armee dies Signal unter dem Namen »Wecken« kenntlich macht. Näheres darüber in dem Artikel Wecken. †

Boutmy, Laurentius, belgischer Componist und musikalischer Schriftsteller, geboren im J. 1751 zu Brüssel, gestorben ebendaselbst als Musiklehrer im März 1837. — Ein Landsmann und älterer Tonkünstler dieses Namens war Leonhard B., nach Forkel Hoforganist in Lissabon, der 1725 in Brüssel geboren ist und im Haag Conzerte, Sonaten, Motetten u. s. w. herausgegeben hat.

Bouton, Erneste, Klavierlehrer und musikalischer Schriftsteller in Valenciennes, geboren 1828 in Bordeaux, hat u. A. auch ein Werk »*Biographie universelle des musiciens*« herausgegeben, das jedoch sehr unvollständig und mangelhaft ist.

Boutroy, Zosime, ein zu Ausgange des 18. Jahrhunderts bekannter französischer Tonkünstler und Schriftsteller, der zu der angegebenen Zeit in Paris lebte.

Boutry, Innocent, Musiklehrer an der Kathedralkirche zu Noyon, wo er um die Mitte des 17. Jahrhunderts lebte. Von seinen Kirchencompositionen sind noch einige vierstimmige Messen erhalten geblieben.

Bouvan ist der Name eines französischen Componisten des vorigen Jahrhunderts, von dessen Compositionen im »*Tome VII du Recueil de Chansons*« (Haag, bei J. Neaulme, 1735) einige Gesänge enthalten sind. 0.

Bouvard, François, französischer Operncomponist, geboren um 1670 zu Paris. Sehr jung kam er als Sopranist an das Theater, wandte sich aber ausschliesslich den Compositionsstudien zu, als er im 16. Lebensjahre durch die Mutation seine schöne Stimme vollständig verloren hatte. Im J. 1702 kam seine Oper »*Méduse*« zur Aufführung, 1706 eine andere, Namens »*Cassandre*«. In der Zeit von 1729 bis 1733 schrieb er auch verschiedene Divertissements für den französischen Hof, so: »*Ariadne et Bacchus*«, »*Diane et l'amour*«, »*L'école de Mars*« u. s. w. Ausserdem hat er noch Cantaten, vier Sammlungen *Airs* mit Flöte, Sonaten für Violine und auch Kirchenstücke im italienischen Modestyle herausgegeben. Sein Todesjahr ist unbekannt.

Bouvier, Marie Joseph, tüchtiger Violinvirtuose, geboren in Colorno unfern Rom, und ein Schüler Viotti's. Er kam nach Paris, liess sich im Orchester der *Comédie italienne* als erster Violinist anstellen und starb in dieser Stellung im J. 1823.

Bovery, Antoine Nicolas Joseph Bovy, vortheilhaft bekannter belgischer Tonsetzer und Kapellmeister am Theater zu Gent, ist am 21. Oct. 1808 zu Lüttich geboren und hat eine Reihe von Opern geschrieben, von denen einige nicht ohne Erfolg zur Aufführung gebracht worden sind.

Bovicelli, Giovanni Battista, aus Assisi im Herzogthum Spoleto gebürtig, ist der Name eines sehr geschickten Contrapunktisten aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, von dessen Werken sich noch: »*Regole de Musica*« (Venedig, 1594) und »*Madrigali e Motetti passeggiati*« (Venedig, 1594) bis auf unsere Tage erhalten haben (s. »*Draudii Bibl. Exot.*« S. 266). 0.

Bovillus, Carolus, oder **Bovelles**, auch de Bovilla genannt, hiess ein um 1470 zu Sancourt in Vermandois geborner Gelehrter, der nach seinen in Paris vollendeten Studien und weiten Reisen durch Deutschland, Italien und Spanien als Canonicus am Dome zu Noyon und Professor der Theologie um 1553 verstarb. Von seinen Werken sind als musikwissenschaftlich zu verzeichnen: »*Rudimenta Musicae figuratae*« (1510) und »*De constitutione et utilitate artium humanarum*« (*Paris, chez J. Petit*). (S. Gesner »*Part. univers.*« *Lib.* 7, *Tit.* 3.) †

Bowles, John, ein englischer Gelehrter, der seine Forschungen auch auf das musikalische Gebiet ausdehnte und verschiedene Schriften einschlägiger Art verfasste und herausgab. Er lebte in der Zeit der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts in London.

Bowman, William, hiess ein im J. 1680 am Trinitäts-Collegium zu Cambridge angestellter Organist (s. Hawkin's Geschichte vol. V. S. 26).

Boxberg, Christian Ludwig, geboren am 24. April 1670 zu Sondershausen,

war ein zu seiner Zeit weithin bekannter Tonsetzer und Organist. Er bezog 1682 die Thomasschule in Leipzig, wo er mächtige Anregungen für die Musik erhielt, und 1684 schon als frühreifer Jünger der Wissenschaft die Universität ebendaselbst, um Theologie zu studiren. Bald jedoch war es die Musik, der er sich ausschliesslich zuwandte. Von 1686 bis 1692 noch Hauslehrer, wurde er hierauf Organist in Grossenhain. Hier componirte er weltliche und geistliche Musikwerke; besonders aber waren es seine Opern, die seinen Ruf weit hinaus über die enge Parochie trugen, und er empfing häufige Einladungen an die benachbarten Fürstenhöfe, ja bis nach Ansbach, Kassel, Wolfenbüttel u. s. w., um dieselben dort zur Aufführung zu bringen. Im J. 1702 erhielt er die Anstellung als Organist an die Peter-Paulskirche nach Görlitz, und dort lebte er bis zu seinem Ende. Jahr und Datum seines Todes sind nicht mehr bekannt. Von seinen Opern sind im Druck erschienen: »Orion«, »Sardanapalus« und »Die verschwiegene Treue«. Er gab auch eine Beschreibung der grossen Orgel seiner Kirche in Görlitz heraus, die zum Wenigsten historischen Werth haben dürfte, aber nur noch in sehr wenigen Exemplaren vorhanden ist.

Boyce, William, geboren zu London ums Jahr 1695 (nach eingehenderen Forschungen Fétis' aber erst 1710 und zwar als der Sohn eines Handwerkers), wo er auch 1769 als Doctor der Musik verstarb, war ein schon in seinen zwanziger Jahren in England weit gerühmter Musiker, der für fast jede Musikart, sowohl für die des Theaters, als die der Kammer und der Kirche viele Compositionen schuf, die sich alle einer grossen und längeren Beliebtheit erfreuten. Schon früh war er Chorknabe an St. Paul gewesen und hatte daselbst King zum Lehrer gehabt. Hierauf unterwies ihn der Organist Grunn, und als B. selbst Organist an der Oxford-Kapelle in London geworden war, noch Pepusch. Im J. 1736 wurde er als Organist an St. Michael und Componist der königl. Kapelle angestellt, 1752 zum Musikdirector des Königs und 1758 zum Organisten der königl. Kapelle ernannt. Von seinem 50. Jahre ab lebte er meist zurückgezogen zu Kensington. Seit seinem Jünglingsalter schon litt er an Schwerhörigkeit, die ihm seine Berufsgeschäfte erschwerte und seine Laune verbitterte. Sein Todesjahr geben einige Quellen übrigens erst 1779 (16. Febr.) an. Die bemerkenswerthesten seiner Compositionen sind: *»Serenata of Salomon«* (1743), eine nach dem Hohen Liede bearbeitete Cantate; *»XII Sonates or Trios for 2 Viol. and B.«* (London, 1744): Ode, zur Einführung des Herzogs von Newcastle, als Kanzler der Universität von Cambridge (1749). Dies Werk bewirkte seine Ernennung zum Dr. der Musik. *»The Chaplet a musical Drama«* (1749); *»Secular Ode, written by Dryden«* (1750); *»Anthems«* (1758). Letztere führen sein Portrait in sitzender Stellung (Kupferstich); *»XII Grand Symphonies in* 7, 9 *and* 12 *Parts«*; und *»Choral-Servis«* in drei Bänden, welche in vielen Bibliotheken Englands sich noch heute vorfinden. Eine neue, sehr schöne Ausgabe dieser dreibändigen Sammlung ist 1862 in London erschienen. Zu den selteneren seiner Werke gehört sein 1734 componirtes Oratorium: »Davids Klagelied über den Tod Sauls«. Mehr über B. berichtet Dr. Burney in seiner Geschichte der Musik, Theil III. †

Boye, J. F., hiess ein im J. 1790 zu Göttingen ansässiger Tonkünstler und Flötenmacher, der ausser den gangbaren Flöten (solchen mit einer bis vier Klappen) noch eine besondere Art, nach Tacett's Erfindung, eingerichtet, baute. Die Klappen dieser Flöten waren ganz ohne Leder; das mit Silber gefütterte Loch wurde nämlich durch einen Zinnpfropfen gestopft (s. »Berliner Mus. Zeitung«, S. 2). 0.

Boye, Johannes, ein dänischer Gelehrter, geboren 1756, lange Zeit Rector der Gelehrtenschule zu Friedericia in Jütland, gestorben zu Kopenhagen 1830, machte sich wie durch viele andere, besonders philosophische Bücher, auch durch einige Schriften über die Musik bekannt.

Boyeldieu, s. Boieldieu.

Boyer, Pascal, geboren 1743 zu Tarascon, gestorben 1806 in Paris, ein denkender, theoretisch und praktisch trefflich gebildeter Tonkünstler, war schon seit seinem 16. Jahre sechs Jahre hindurch Kapellmeister an der Domkirche zu Nimes. Dann siedelte er nach Paris über und lebte dort als Componist, Musiklehrer und musikalischer Schriftsteller. Im J. 1787 errichtete er sogar eine Notendruckerei, die aber

später an Pleyel überging, wo auch viele seiner kleineren Compositionen erschienen. Er war musikalischer Mitarbeiter am »*Mercure de France*« und erregte als solcher besonders durch zwei grössere musikalische Abhandlungen Aufsehen. Die erste (»*Lettre à Mr. Diderot*« u. s. w.) erschien 1762 und ist eine Streitschrift gegen den Abbé de la Cassagne, welcher öffentlich eine Reform des Schlüssel- und Tactwesens in der Musik vorgeschlagen hatte. Die andere datirt vom J. 1772 und betitelt sich: »*Notices sur la vie et les ouvrages de Pergolèse*«. Von seinen Compositionen erschien das Meiste anonym; sein 1769 componirtes Ballet »*Les étrennes de l'amour*« fand grossen Beifall und soll in der That classischen Werth haben.

Boyer, Philibert, Kapellmeister in Beaume, geboren um die Mitte des 17. Jahrhunderts, galt für einen trefflichen Kirchencomponisten. Er hat Messen, Psalme u. dgl. in grosser Anzahl geschrieben.

Boyle, Francesco, geboren 1787 zu Piacenza (nicht 1801 zu Mailand, wie fast alle Quellen schreiben), kam 1801 nach Mailand, studirte daselbst eifrig Musik und bildete sich zu einem vortrefflichen Sänger aus. In Mailand schrieb er auch seine erste Oper »*Il carnevale di Venezia*«, welche nicht ohne Beifall 1812 im *Teatro Rè* zur Aufführung gelangte. Als Sänger liess er sich häufig im *Teatro filarmonico* hören und hatte, besonders mit selbstcomponirten und sehr beliebt gewordenen Operetten, grossen Beifall. Während er an einer anderen Oper »*La selvaggia*« arbeitete, fiel er in eine Krankheit, die ihn der Sehkraft beraubte (nach den meisten Angaben im J. 1830). Mit Standhaftigkeit und Ergebung ertrug er dies herbe Geschick und liess sich dadurch nicht verbittern. Seitdem widmete er sich dem Gesangunterrichte und bildete treffliche Schüler, so die rühmlichst bekannten Tenore Bolognesi, Reina u. A. Er starb am 27. Novbr. 1844 zu Mailand. Im Druck erschienen sind von seinen Arbeiten gute Vocalisen und einige Pianofortestücke.

Boyleau, Simon, ein ausgezeichneter französischer Contrapunktist, , der schon in seinem 14. Jahre vierstimmige Motetten gesetzt hat, die 1544 in Venedig erschienen sind. Ausser diesen soll noch eine von ihm verfasste Abhandlung über Musik sich erhalten haben, doch weiss man nicht wo (s. Gesner »*Bibl. et ejusd. Partit. univ. Lib.* 7, *tit.* 3, *f.* 82 b). 0.

Boyneburgk, Friedrich **von,** ein fast in Vergessenheit gerathener, sehr fruchtbarer Componist, fertiger Klavierspieler und guter Clarinettist der jüngsten Vergangenheit. Er schrieb zahlreiche beliebte Pianofortestücke, Sachen für verschiedene einzelne Instrumente und auch Einiges für Orchester.

Boyvin, Jacques, trefflicher, musikgelehrter französischer Organist und Tonkünstler, der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, wahrscheinlich in Rouen, geboren ist. Seit 1674 war er Organist an der Kathedralkirche zu Rouen und hatte diese Stelle 32 Jahre hindurch bis zu seinem 1706 erfolgten Tode inne. So gering diese Notizen sind, so unrichtig und auffallend abweichend sind sie in den deutschen Handbüchern angegeben. B. hat u. A. zwei Sammlungen von Orgelstücken herausgegeben, bestehend in Trios, Präludien, Fugen u. s. w. Der zweiten Sammlung derselben ist ein »*Traité abrégé de l'accompagnement pour l'orgue et pour le clavecin*« (Amsterdam, 1700) vorgedruckt. der als eine treffliche, anschauliche und leicht fassliche Anweisung zum Generalbassspiel betrachtet werden darf. Eine Compositionslehre zu vollenden verhinderte ihn der Tod. — Den Namen Jean B. trägt ein »*Catalogue général des livres de musique*« (Paris, 1729). Durch Namensverwechselung wurde er dem ersteren B. zugeschrieben und daraus der falsche Schluss gezogen, dass Jacques B. 1729 noch lebte. Das Todesjahr 1733 mag daher auch wohl für den zuletzt erwähnten Jean B. passen, der denn auch 1708 eine Notendruckerei in Paris gehabt haben dürfte.

Bozan, Johann Joseph, ein aus Böhmen gebürtiger und dort angestellter Pastor, der 1719 ein Buch böhmischer Kirchengesänge herausgegeben hat.

Božek, Franz, Mechaniker und Componist, geboren den 23. August 1809 in Prag, war der Sohn eines Prager Mechanikers, bei dem er sich ausbildete. Im J. 1845 fing er die selbst sich bewegenden Flötenwerke zu bauen an und war der Erste, der die galvano-electrische Sonne auf dem ständischen Theater zu Prag in Anwendung

brachte. Im J. 1852 erfand er die Decimalwaagen, sowie ein Instrument zum Operiren des Staares. Von seinen Saloncompositionen verdienen besonders »*Chant de Montenegrins*«, eine »Idylle am Bache« und eine »*Berceuse*« als gelungen angeführt zu werden. B., der auch viele Tanzcompositionen schrieb, wirkt jetzt als Mechaniker bei dem böhmischen polytechnischen Institut. M—s.

B quadratum, oder b *durum* (latein.), b *quadro* oder *quadrato* (ital.), b *quarré* oder b *carré* (franz.), b *natural* (engl.) ist eine Benennung für das jetzige Widerrufungszeichen in der Notenschrift (♮) während der ersten Zeiten des Gebrauchs, wo es allmälig aus der ursprünglichen Aufzeichnungsweise aus dem gothischen Buchstaben für den zweiten Alphabetlaut b sich bildete. Alles Nähere über die Einführung dieser Tonbezeichnung etc. s. Artikel B. 0.

Brabançonne heisst das jetzige Nationallied der Belgier. Der Text der B. wurde von Jenneval, einem in den letzten zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts am Theater in Brüssel engagirten französischen Schauspieler, gedichtet; die Musik zu derselben ist von dem Sänger Campenhout gesetzt. Die Revolution der Belgier, 1830, verdankt der B. viele Siege, indem sich die Krieger stets durch das Anstimmen derselben begeisterten. Jeder Vers endigt mit dem Refrain: »*La mitraille a brisé l'orange — Sur l'arbre de la liberté*«. Der Dichter selbst fiel als Insurgent in einem Scharmützel mit den Holländern bei Berchem. König Leopold gab seiner und des Volkes Dankbarkeit gegen ihn und den Componisten der B. dadurch einen Ausdruck, dass er der Mutter Jenneval's einen Jahrgehalt von 2400 Frcs. aussetzte, Campenhout eine goldene Dose schenkte und zum Director der königlichen Kapelle ernannte, und die allgemein beliebte B. bei allen Volkskundgebungen als die die belgische Nationalität kennzeichnende Melodie auch ferner anzuwenden befahl. 2.

Braccini, Luigi, ein italienischer Tonsetzer, geboren 1754 zu Florenz und gestorben 1791, war ein Schüler des gelehrten Pater Martini. Er hat zahlreiche Kirchenwerke geschrieben, aber Nichts im Druck erscheinen lassen. Von diesen Arbeiten werden als meisterhaft und im strengen Styl geschrieben ein Miserere für vier Stimmen, und ein »*Victimae paschali*« gerühmt. Auch Terzette für zwei Soprane und eine Tenorstimme seiner Composition sind bekannter geworden.

Braccino da Todi ist der Verfasser einer herben Kritik einiger Arbeiten des berühmten Meisters Claudio Monteverde, welche 1607 erschien. Diese tadelnde Kundgebung erregte eine literarische Fehde, bei welcher besonders der Bruder des Letzteren als Kämpe für den hart Angegriffenen eintrat.

Brack, Charles **de,** französischer musikalischer Schriftsteller von Ruf, welcher hauptsächlich zu Marseille lebte, in Valenciennes um 1770 geboren, jedoch in Paris 1841 gestorben ist.

Bracker, ein Violinist, der um 1770 in Berlin geboren ist, 1794 Mitglied des Orchesters des Nationaltheaters war, bei der Umwandlung dieses Instituts zur Opernkapelle königlicher Kammermusiker wurde und 1820 in Berlin starb.

Brade, William, englischer Componist, lebte zu Anfang des 17. Jahrhunderts zu Hamburg und hat Instrumentalarbeiten veröffentlicht. Er ist vielleicht identisch mit:

Braden, Wilhelm, kurfürstl. brandenburgischen Kapellmeister zu Berlin, der 1619 mit einem Jahresgehalt von 500 Thalern unter der Regierung Johann Sigismund's aus Hamburg berufen wurde. Die königl. Bibliothek in Berlin bewahrt noch unter der Rubrik »Borussica« eine Copie der Bestallungsurkunde, welche das Datum $^{21.}/_{11.}$ Febr. 1619 trägt; ein Abdruck davon befindet sich in L. Schneider's »Geschichte der Oper u. s. w.«.

Bradley, Robert, Tonkünstler und Mitglied der königl. Kapelle zu London, machte sich um 1720 durch verschiedene Gesänge und Lieder in England bekannt.

Bradský, Wenzel Theodor, Componist und Gesanglehrer, geboren den 17. Januar 1833 zu Rakovník (Rakonic) in Böhmen, wo sein Vater Bürgermeister war. Die ersten Anfangsgründe der Musik lernte er in seiner Vaterstadt bei dem Chorregenten Johann Lepičovský und vervollkommnete sich während seiner technischen Studien zu Prag beim Gesangdirector Čaboun im Gesange, worin er

später von J. Pischek weitere treffliche Winke bekam. Von Prag begab sich B. nach Berlin, wo er als Sänger des königl. Domchors, Musiklehrer und Componist wirkt. B. componirte viele deutsche und böhmische Lieder und Männerquartette, von denen ein Ständchen: »*Zaslaveničko*«, das der Hofopernsänger Woworsky in mehreren Conzerten zu Berlin vortrug, eine bedeutende Popularität erlangte. Im J. 1859 beendigte er eine zweiactige lyrische Oper: »Der Heirathzwang«, im J. 1861 seine zweite Oper: »Die Braut des Waffenschmiedes« und im J. 1862 seine dritte Oper: »Krokodil«, von denen die eine in Dessau mit günstigem Erfolg aufgeführt wurde. In neuester Zeit hat B. die Musik zu einem Trauerspiel des Prinzen Georg von Preussen, »Jolanthe«, geschrieben, das zunächst im deutschen Landestheater zu Prag zur Aufführung kommen soll. B.'s Gesangscompositionen sind melodienreich, charakteristisch und sangbar. M—s.

Brähmig, Julius Bernhard, geboren am 10. Novbr. 1822 in Hirschfeld bei Liebenwerda, machte seine Musikstudien besonders im Orgelspiel unter E. Hentschel, Jul. Otto und Joh. Schneider in Dresden. Er wurde im J. 1855 Musiklehrer an der königl. Erziehungsanstalt (Lehrerinnen-Seminar) in Droyssig, später am Seminar in Detmold. Von ihm: »Choralbuch mit Texten, insbesondere für die häusliche Erbauung« (Erfurt, 1859), welches 276 Melodien enthält, ferner: Hymnen, Motetten, Schul- und Festgesänge, Lieder u. s. w. unter verschiedenen Namen als Zionsklänge, Liederstrauss, Arion u. s. w., endlich: Klavier- und Orgelcompositionen und eine Pianoforte-, Violin- und Bratschenschule. Von seinen Schriften über Musik sind anzugeben: »Rathgeber für Musiker bei der Auswahl geeigneter Musikalien, eine übersichtliche Zusammenstellung u. s. w.« (Leipzig, 1865). Weitverbreitet sind besonders seine oben genannten Liedersammlungen für die Schule.

Brärtel, Ulrich, Contrapunktist aus der deutschen Reformationszeit, war um 1540 herzogl. württembergischer Secretär in Stuttgart.

Bräuer, Karl, um 1830 Cantor in Werdau, ist aus Frankfurt a. M. gebürtig. Er schrieb kirchliche Compositionen und einen Leitfaden beim Singunterricht (1837).

Bräunig, Johann Michael, auch Braunich geschrieben, Opern- und Kirchencomponist des vorigen Jahrhunderts, war bis 1738 kurfürstl. Kapellmeister in Mainz, worauf er, zum kurfürstl. sächs. Kapellmeister ernannt, nach Dresden ging.

Braga, ein uralter Sänger, dessen die nordische Mythologie mit den Worten erwähnt: »Unter ihnen (den alten Helden) war Einer mit der holden und kühn-begeisternden Gabe des Gesanges beliehen.« Irrthümlicher Weise wurde er daher oft für den skandinavischen Apollo gehalten, dessen Name übrigens Bragi (s. d.) ist, während B. wohl nur etwa mit dem Orpheus verglichen werden kann.

Braganti, Francesco, berühmter italienischer Sänger aus Forli, dessen Blüthezeit in die Jahre 1700 bis 1720 fällt.

Bragi, ein Sohn Odin's und der Frigga, ist nach der nordischen Asenlehre der Gott der Beredtsamkeit und Dichtkunst. Auf seiner Zunge sind der Rede Runen eingegraben, sodass nie Geistloses über seine Lippen kommen kann. Nach ihm heisst die Dichtkunst selbst Bragur. Die Darstellungen zeigen ihn nicht wie den griechischen Apollon in Jünglingsgestalt, sondern als Mann mit langem Barte. Seine Gattin ist Idunna. Mit Hermode empfängt er die nach Walhalla kommenden Helden. Zum Gedächtniss der Todten trank man aus einem dem B. geweihten Trinkhorn, Bragafull genannt, auf welches auch feierliche Gelübde abgelegt wurden..

Braham, John, ursprünglich Abraham geheissen, einer der berühmtesten englischen Opernsänger, die es je gegeben, und zugleich Componist von Bedeutung, wurde zu London um 1774 von israelitischen Eltern geboren. Im zarten Kindesalter bereits verlor er seine Eltern und kam zum Sänger Leoni, der sich seiner väterlich annahm und ihn musikalisch so weit heranbildete, dass der kleine B. als zehnjähriger Knabe auf dem königl. Theater mehrere für die Mara componirte Coloraturstücke technisch ganz sicher und zum Erstaunen des Publicums singen konnte. In der Periode der Mutation seiner Stimme ernährte er sich von Ertheilung von Klavierstunden, welche Beschäftigung er aufgab, als sich sein Organ in eine wundervolle Tenorstimme, von ganz eminenter Fülle und Macht umgewandelt hatte. Er erhielt alsbald in Bath ein

Engagement (1794) und erregte auf der Bühne und in den von Rauzzini geleiteten Conzerten Aufsehen. Bei Rauzzini, einem Künstler von seltenem Wissen, setzte er seine Studien auch noch zwei Jahre hindurch eifrig fort. Dann erst nahm er im Drurylane-Theater 1796 eine vortheilhafte Stellung an und gelangte von dort in der nächsten Saison an die Italienische Oper. Auf die Lorbeeren, die ihm bereits von allen Seiten dargeboten wurden, verzichtete er vorläufig, um seinen Wissensdrang zuvörderst in Italien, der Wiege der Musik und des Gesanges, zu löschen. Auf der Reise dahin gab er in Paris Conzerte, zu denen sich Alles drängte. Nachdem er auf den bedeutendsten Theatern Italiens mit grossem Erfolge gesungen und sich bei Isola in Genua noch weiter in der Composition vervollkommnet hatte, kehrte er nach England zurück, wo man ihn lange Jahre hindurch in seltener Weise feierte. B. wurde im Nu der berühmteste und zugleich der populärste Sänger des Coventgardentheaters und galt noch für unvergleichlich, als seine Stimmmittel schon längst erschöpft waren und er nur noch durch seine Coloraturen und durch den in der Bühnenpraxis gewonnenen outrirten Vortrag zu blenden vermochte. In der Bühnengeschichte hat er sich dadurch ein Denkmal gesetzt, dass er es gewesen, der zuerst den Hüon in K. M. v. Weber's »Oberon« im April 1826 gesungen hat, eine Leistung, die auch den vollen Beifall des Componisten fand, der speciell für ihn das Gebet und zwei brillante, schwierige Ergänzungsnummern in dieser Oper geschrieben hatte. B. war auch als Componist von Gesängen und Liedern sehr beliebt in seinem Vaterlande; sein »*Death of Nelson*« ist sogar im besten Sinn populär geworden. Aber auch der Operncomposition hatte er sich zugewandt, und auf diesem Gebiete ist besonders sein »*The Cabinet*« mit grosser Anerkennung seines Geschickes in der Technik erwähnt und aufgeführt worden. Andere seiner Opern sind: »*The English fleet*«, »*Family Quarrels*«, »*The devil's Bridge*« u. s. w. B. starb geehrt und im hohen Alter am 17. Febr. 1856 in London.

Brahms, Johannes, einer der bedeutendsten noch lebenden deutschen Tonsetzer, den Robert Schumann als ein Phänomen der Kunstwelt empfahl und der, je länger je mehr, dargethan, dass Schumann, allen gegentheiligen Prophezeiungen zum Trotz, seines Schützlings wahre Grösse und Bedeutung von vornherein richtig erkannt und gewürdigt hat. Was Schumann Grosses gewollt und nicht zum künstlerischen Abschluss mehr hat bringen können, das ist in B.'s Werken nach und nach gereift und hat Früchte getragen. Beide Namen stehen in der musikalischen Literatur innig verschwistert da; der eine ist die nothwendige Ergänzung des anderen. B. wurde am 7. März 1833 zu Hamburg geboren, wo sein Vater Contrabassist im Orchester des Stadttheaters war. Musikalisch gut vorbereitet, erhielt er 1845 noch den Unterricht Ed. Marxsen's in Altona und konnte schon 1847 sehr erfolgreich als Klavierspieler öffentlich auftreten. Auf einer Rheinreise im J. 1853 führte ihn ein glücklicher Zufall in das Haus Rob. Schumann's in Düsseldorf, der ihn nach allen Seiten hin prüfte und voller Begeisterung eng an sich heranzog. Dieser Begeisterung verdankt der schwungvolle, prophetische Artikel aus der Feder Schumann's, d. d. 28. Octbr. 1853, in der »Neuen Zeitschrift für Musik« unter der Ueberschrift »Neue Bahnen« seine Entstehung, der allgemeines Aufsehen erregte und im Nu Aller Augen auf den so enthusiastisch empfohlenen Kunstjünger lenkte. Um diese Empfehlung zu rechtfertigen, ging B. nach Leipzig und liess sich als Componist einiger Klavierstücke im Gewandhause hören, fand jedoch einen sehr getheilten Erfolg und rückhaltlose Anerkennung nur von Seiten der Kunstpartei, die sich die neudeutsche nennt. B. ging aber, wie jeder bedeutende Geist, seinen eigenen Weg, konnte und wollte nicht mit der Zügellosigkeit und Formverachtung fraternisiren, welche seine damaligen Anhänger als Kunstgesetz proclamirten, und sagte sich später öffentlich von dieser Partei los. B. lebte, in regem Schaffen begriffen, bis 1863 in Hamburg. Ein Jahr vorher war er zum ersten Male in Wien erschienen und hatte sich als Pianist rasch die Sympathien der kunstsinnigen Kaiserstadt erworben, indem er bisher unbekannte oder wenig gespielte Werke von J. S. Bach, Beethoven, besonders aber von Schumann vortrug. Er siedelte nun ganz nach Wien über und liess die leichtlebigen Elemente, von denen Alles dort versetzt erscheint, nicht ohne Vortheil auf seine Schöpfungen mit einwirken. Vorübergehend übernahm er im Winter 1863 und 1864 auch die Directionsführung der Wiener Singakademie an

des verstorbenen Stegmayer's Stelle, trat dieselbe aber dann an O. Dessoff ab und hat auch kein derartiges Amt, trotz zahlreicher Anerbietungen, mehr angenommen. Er gab sich vielmehr fleissigem Schaffen hin, welches nur durch einige Conzertreisen, theils allein, theils mit den vertrauten Freunden Joachim, Stockhausen und mit der Wittwe Schumann's zeitweise unterbrochen wurde. Als Pianist hat B. nur in Wien dauernd enthusiastische Aufnahme gefunden; anderwärts wurde seine technische Fertigkeit als nicht auf der ersten Stufe stehend bemängelt. Weniger Glück in Wien hatte er mit seinen grossen Werken. Selbst seine vielleicht tiefste und bedeutendste Arbeit »Das deutsche Requiem«, welches in Norddeutschland mit grossem Erfolge aufgeführt und namentlich 1870 und 1871 an vielen Orten zu würdiger Feier erschien, rief 1868 im Conzertsaal in Wien lärmende Opposition hervor. Nicht viel besser ging es 1869 seiner Cantate »Rinaldo«, ohne dass jedoch dadurch die Vorliebe für B.'s Kunsterscheinung im Mindesten geschwächt wurde. B. steht gegenwärtig in dem für ein epochemachendes Schaffen glücklichsten Alter. Er hat bereits grossartige und schöne Kunstwerke von eingreifender Bedeutung für den Fortschritt in der Musik hervorgebracht, und dass er noch Grösseres und Schöneres hervorbringen wird, dafür bürgt der noch immer unvermindert hervorbrechende Drang, dem vorgesetzten Ideale näher und näher zu kommen. B. hat in allen Zweigen der Musik, mit Ausnahme des dramatischen, treffliche, von seichter Oberflächlichkeit weit abgewandte Arbeiten geliefert, an die man die besten Werke Schumann's als Maassstab legen muss, um dieselben richtig zu würdigen und zu verstehen. Alles bekundet eine durchaus originelle Schaffenskraft, die auf den von seinem grossen Meister deutlich genug vorgezeichneten, aber doch von den Wenigsten gefundenen Bahnen consequent und unbeirrt weiter und immer weiter geschritten ist. Obenan unter seinen Werken dürften seine beiden Serenaden, die eine für grosses, die andere für kleines Orchester, sowie sein Klavierconzert Op. 15 und sein Sextett für Streichinstrumente stehen. Ausserdem erschienen von ihm zahlreiche Klavier- und Kammermusikstücke aller Art, grössere und kleinere Chorwerke, ein- u. mehrstimmige Lieder etc.

Brah-Müller, Karl Friedrich Gustav, eigentlich Müller geheissen, wurde am 7. October 1839 zu Kritschen bei Oels in Schlesien geboren, ist der Sohn eines Kunstgärtners und als solcher der älteste von zwölf Geschwistern. Da der Vater in herrschaftlichen Diensten oft den Aufenthaltsort wechselte, so ging die Erziehung B.'s nicht ohne Störung vor sich. Zunächst besuchte er 1846 die Dorfschule zu Rietschütz bei Glogau, wo er die Anfangsgründe im Lateinischen und Französischen beim katholischen Ortspfarrer und im Klavier- und Violinspiel beim alten, braven Schulmeister Wiedermann erlernte. Einige Dutzend Ecossaisen, Ländler und Zweitritte waren die Frucht dieses ersten Musikunterrichtes. Vier Jahre später erfolgte die Uebersiedelung der Familie nach Luschwitz bei Fraustadt (Provinz Posen), einer herzoglich dessauischen Domaine, woselbst der Vater den grossen Lustgarten auf sechs Jahre gepachtet hatte. Beim dortigen tüchtigen Lehrer Blankenfeld hat B. viel profitirt, am wenigten freilich in der Musik, da er einen auffallenden Widerwillen gegen dieselbe zeigte. Nach dem Willen der Eltern zum Schuldienste bestimmt, wurde er 1854 in die Präparandenanstalt nach Wollstein gebracht. Dem dortigen Cantor Berger, jetzigen Seminarmusiklehrer in Koźmin, gelang es, die Musikliebe in B. wieder zu wecken und ihn zu anhaltenden Uebungen auf Klavier, Violine und Orgel anzufeuern. Im Kirchenchore sang er alle Stimmen, wenn es noth that: Sopran, Alt, Tenor, Bass, blies auch die Bassposaune im Gottesdienst und vertrat häufig den Cantor. In die damalige Zeit fallen seine ersten Compositionsversuche: Singsachen, Orgelpräludien und Duette, Trios und Quartettsätze für Violinen. Im J. 1856 ging er auf das Lehrerseminar nach Bromberg ab, wo er gründlichen Harmonieunterricht vom Musiklehrer Steinbrunn erhielt. Hier leitete er auch oftmals den Seminarmännerchor bei seinen Uebungen, beim Gottesdienst, Begräbnissen, Ständchen u. s. w., wie er überhaupt den Gottesdienst in der evangelischen Kirche häufig selbstständig in seinem musikalischen Theil verwaltete. Er schrieb nun Lieder, Sonaten, Quartette für Violinen, Orgelstücke und Chöre und erhielt von seinen Commilitonen den Spitznamen: »Der Notenfritze«. Nach mit Nr. I absolvirter Abiturientenprüfung wurde er 1858 durch die Regierung als Elementarlehrer mit 150 Thaler Gehalt an die Stadtschule zu Birnbaum und

1859 an die Stadtschule nach Pleschen berufen. Schulden waren die Folge seiner drückenden Lage und er floh desshalb 1860 nach Berlin. Dort trat er ins königl. Kirchenmusikinstitut, nachdem ihm der Geh. Rath Pinder vom Ministerium ein Stipendium erwirkt hatte. Jedoch ging er schon nach einem halben Jahre, angewidert von der dort herrschenden Stagnation, freiwillig wieder ab. Der Existenzmittel bar, musste er wieder in den Schuldienst treten und unterrichtete bald hier, bald dort unter den dürftigsten Umständen. Der Drang nach musikalischer Fortbildung trieb ihn zu einem Besuch bei Marx; die für ihn unerschwingliche Taxe vereitelte aber jede Hoffnung auf Unterricht durch diesen Meister. Endlich fand er in der Person des königl. Professor Flodoard Geyer den geeigneten Lehrer, studirte bei diesem im Privatunterricht, wöchentlich zwei Stunden, $1^1/_2$ Jahr, von 1862 bis 1863 fleissig und arbeitete alle Formen durch. Ueber drei Jahre hat B., den Lehrer häufig vertretend, an der »Spener'schen Zeitung« Musikberichte geschrieben und dadurch Viel gehört und gelernt. Ein beabsichtigter Unterricht in der Instrumentalmusik bei Taubert kam nicht zu Stande, ein solcher zweimonatlicher bei R. Wuerst hatte wenigErfolg. B. selbst wirkt seit 1867 als Lehrer am Wandelt'schen Institut für gemeinschaftlichen Musikunterricht. Er schrieb in Berlin drei Bühnenmusiken, von denen ein Singspiel: »Ein Matrose von der Nymphe« auf dem Meysel'schen Theater 1864 zur Aufführung kam, während die Musik zu einer dreiactigen grossen Zauberposse: »Deutschland im Urwald« gestohlen wurde. Im Siegesjahre 1866 componirte er ein grosses »*Te deum laudamus*« für Chor und Orchester, das jedoch, aller Bemühungen ungeachtet, nicht zur Aufführung gebracht werden konnte. Ein bereits eingeleiteter Contract mit einem russischen Colonel bei Odessa, in dessen Haus B. als Musiklehrer treten sollte, wurde wieder abgebrochen. Der Verleger seines Op. 1, »Wilde Rosen« betitelt, Bartholf Senff in Leipzig, bewog ihn, den bis dahin noch nicht geführten Künstlernamen B. (vom Aufenthalt in Bromberg an der Brahe hergenommen) zu adoptiren. Bis jetzt ist B. in der Veröffentlichung seiner Werke bis Op. 17 gelangt. Dieselben bestehen in Charakterstücken, Salonsachen, Liedern, Duetten, Choralmotetten und einer Trauermusik. Andere, weit gehaltvollere seiner Compositionen sind in den Soiréen des Berliner Tonkünstlervereins zur Aufführung gekommen, aber noch nicht gedruckt. B. ist überhaupt ein sehr bedeutendes und selbstständiges Talent, das, die Anlehnung an vorangegangene Meister offenbar vermeidend, sich eine eigene Richtung sucht. Sobald er den Gährungsprocess, der seine Arbeiten noch charakterisirt, glücklich überwunden haben wird, ist von ihm eben so Werthvolles, wie Eigenthümliches zu erwarten.

Brambach, Karl Joseph, ausgezeichneter Dirigent und trefflicher Componist, wurde 1833 zu Bonn geboren. Seine höhere musikalische Ausbildung verdankt er der Rheinischen Musikschule in Köln, der er von 1851 bis 1854 angehörte. Er wurde hierauf Stipendiat der Mozartstiftung in Frankfurt a. M. (als der vierte in der Reihe der dort preisgekrönten Bewerber) und erhielt von da an den Privatunterricht Ferd. Hiller's, worauf er 1859 als Professor an der von ihm früher besuchten Musikschule angestellt wurde. Daselbst wirkte er bis 1861, wo er als städtischer Musikdirector in seine Vaterstadt berufen wurde. Als solcher hat er sich durch umsichtige Leitung der ihm unterstellten Orchester- und Gesangkräfte einen ehrenvollen, weithin verbreiteten Ruf erworben, wie denn die von ihm veranstalteten grossen Aufführungen allenthalben rühmlich bekannt wurden. Grössere Cantaten für Männerchor und Orchester haben diesen Ruf auch auf B.'s Compositionsthätigkeit ausgebreitet, und es sind in dieser Gattung zu nennen: »Die Macht des Gesanges«, »Velleda« u. s. w. Ausserdem hat er aber auch werthvolle Compositionen für Pianoforte (Sonaten), für Kammermusik (Sextett, Streichquartett) und gute Lieder veröffentlicht.

Brambilla, Paolo, italienischer Operncomponist, geboren 1793 zu Mailand (nach anderen Angaben in Wien), erwarb sich in der Zeit von 1815 bis 1820 seinen guten Ruf als Tonsetzer, indem er in dieser Zeit an verschiedenen italienischen Bühnen Ballets und Opern seiner Composition aufführen liess. So erschienen denn u. A.: »*L'apparenza inganna*« (1817 für Mailand, die aber nicht gefiel), »*Il barone burlato*«, »*L'idolo birmano*«, »*Il carnevale di Venezia*« (1819 für Turin auf dasselbe Textbuch,

welches früher schon für Mailand von Francesco Boyle componirt worden war). Auch Arietten und Canzonetten von B. sind im Druck erschienen. — Seine fünf Kinder: Amalia, Emilia, Erminia, so wie Annibale und Ulisse B. hat er der Bühnenlaufbahn zugeführt, und dieselben haben in den dreissiger und vierziger Jahren dieses Jahrhunderts mit grösserem oder geringerem Erfolge als Sänger an den italienischen Opernbühnen der Heimath und des Auslandes gewirkt. Am berühmtesten von ihnen ist Erminia B. gewesen, die besonders in Mailand und Wien mit bedeutendem Glück sich hören liess. — Eine andere Sängerfamilie, die aber mit der vorangegangenen nicht näher verwandt gewesen ist, waren die Schwestern Annetta, Giuseppina, Laura, Marietta und Teresa B., welche dazu mitgewirkt haben, dass der Name B. ein sehr geläufiger und bekannter geworden ist. Die bedeutendste von diesen letzteren war Marietta B., eine ausgezeichnete und berühmte Contr'altistin, die um 1810 zu Cassano an der Adda geboren ist. Sie betrat 1828 zu Novara zuerst die Bühne und sang seitdem mit ausserordentlichem Beifall auf den ersten Bühnen Italiens und in den italienischen Opernhäusern Wiens, Paris' und Londons. Um 1850 entsagte sie dem Theater und wirkte als vorzügliche Gesanglehrerin. Sie hat auch Canzonetten und Romanzen componirt. Die bedeutendste ihrer Schwestern war Teresa B., die in der Zeit von 1830 bis 1846 ausser in Italien auch in Spanien und Paris mit grossem Beifall gesungen hat.

Bramini, Giacomo, zu Rom ungefähr 1640 geboren, ein vorzüglicher Contrapunktist, Schüler Orazio Benevoli's. Er war sehr schwächlichen Körperbaues und etwas verwachsen, wesshalb er auch schon in frühen Jahren, 1674, starb. Dennoch hatten seine bedeutenden Talente allgemeine Anerkennung gefunden, und er war als Kapellmeister zu *St. Maria della Consolazione* zu Rom angestellt. In dieser Stellung schuf er viele 8-, 12- und 16stimmige Werke, die noch jetzt in römischen Kirchenarchiven vorhanden sind (s. Kandler's Uebersetzung des Werkes: »Baini über Palestrina« S. 190). 0.

Brancaccio, Antonio, italienischer Operncomponist, geboren 1819 zu Neapel und musikalisch auf dem Conservatorium seiner Vaterstadt ausgebildet. Er hat seit 1843 eine ganze Reihe von Opern zur Aufführung gebracht, von denen sich jedoch keine längere Zeit gehalten hat. Zu nennen sind davon: *»I Panduri«*, *»Il morte ed il vivo«*, *»L'assedio di Constantine«*, *»Il pantiglione«*, *»Rosmonda«*, *»Francesca da Rimini«* u. s. w.

Branche, Charles Antoine, erster Violinist des Orchesters der *Comédie italienne* zu Paris, ist im J. 1722 zu Vernon geboren. Von ihm sind Sonaten für Violine allein im Druck erschienen.

Branchu, Alexandrine Karoline, geborene Chevalier, eine ausgezeichnete Gesangskünstlerin, wurde am 2. November 1780 auf der westindischen Insel St. Domingo von französischen Eltern geboren. Sie ward 1796 auf das Pariser Conservatorium gebracht und studirte daselbst bis 1799. Nach ihrem Austritt aus dem Institute wurde sie von der *Opéra comique* engagirt, ging aber bereits 1801 zur Grossen Oper über, in welcher Stellung sie den ebendort angestellten Tänzer Branchu heirathete. Bis 1826 war sie ununterbrochen eine der ersten Zierden dieser Bühne und galt in pathetischen und heroischen Gesangspartien für unübertrefflich. Seit dem J. 1830 lebte sie in Orleans, zog aber später nach Passy bei Paris und starb hierselbst am 14. Octbr. 1850 hochbetagt.

Branci, Giovanni, ein italienischer Tonsetzer aus Argenta bei Ferrara, welcher zu Ausgang des 16. Jahrhunderts lebte. Nähere Nachrichten über ihn fehlen.

Branciardi, Francesco, Kapellmeister in Siena zu Anfang des 16. Jahrhunderts, ist durch einen Band Messen bekannt, der 1609 zu Venedig erschienen ist.

Branciforte, Geronimo, oder wie er häufiger latinisirt genannt wird und sich schrieb: Hieronymus Brancifortius, war Graf von Camara auf Sicilien und Ritter des spanischen Ordens von Alcantara. Er lebte ums Jahr 1600 zu Palermo, und war als geschickter Dilettant in der Musik und Poesie sehr bekannt. In einer Sammlung von Compositionen, betitelt: *»Infidi Lumi, Madrigali a 5 voci«* (Palermo, 1603), sind auch mehrere Gesänge von B. enthalten (s. *»Mongitoris Biblioth. Sicul.«*

Tom. I, S. 274). — Ein Anderer gleiches Namens, Landsmann und Zeitgenosse von B., nämlich Vincenzo B., latinisirt Vincentius Brancifortius, war gleichfalls in der Musik wohl bewandert. Von seinen Lebensverhältnissen ist jedoch noch weniger bekannt. Einige Madrigale seiner Composition sind ebenfalls in der Sammlung: »*Infidi Lumi etc.*« enthalten (s. »*Mongitoris Biblioth. Sicul.*« *Tom. II,* S. 278). 0.

Brand. Unter diesem Namen kennt die musikalische Literatur nicht weniger als drei Guitarrespieler und Componisten für dies Instrument. Von einem derselben existirt auch eine Guitarreschule.

Brand, Aloys Karl, Klavierlehrer in Wien, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts lebte. Bekannt von seinen Compositionen ist nur »*Cavatina con Variaz. dell' Opera Axur, per il Clavicembalo*« (Wien, 1793, Artaria). 0.

Brand, Gottlob Friedrich, ein ausgezeichneter Trompetenvirtuose, Sohn von Lorenz B., eines Hoftrompeters im Dienste des Fürsten Anton Günther von Schwarzburg, wurde zu Arnstadt am 8. Mai 1705 geboren und zeigte schon in der Jugend ungewöhnliche musikalische Anlagen, wesshalb ihm sein Vater sehr früh Unterricht auf der Trompete ertheilte. Bald übte er, so sagt der Ruf, diese Kunst in höchster Vollendung aus; seine Cantilene war Gesang, und zwar in einer Intonation, wie sie nur ein Meister diesem damals noch unvollkommenen Instrumente abzugewinnen vermochte. Fünfzehn Jahre alt, nahm ihn der Prinz Heinrich von Schwarzburg, der dies Instrument sehr liebte, in seine Dienste. Er soll auch mit einer schönen Bassstimme begabt gewesen sein und im Gesange, worin der Stadtcantor Heyndorf zu Arnstadt sein Lehrer gewesen war, Bedeutendes geleistet haben. Von seinem ferneren Leben ist nur bekannt, dass er 1738 als Hoftrompeter und Fourier des Herzogs von Sachsen-Meiningen angestellt wurde und 1768 gestorben ist. 0.

Brand, Johann Jacob, Tonkünstler und Componist aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, war in Saarbrücken als Musikdirector angestellt und hat Klavierstücke und einiges Andere herausgegeben.

Brand, Nonos, ein wohl renommirter Organist des vorigen Jahrhunderts, der zu Wasserburg geboren und zu Freising 1793 gestorben ist.

Brand, Walther, geboren 1811 zu Rudolstadt, wurde zuerst von seinem Vater, dann vom Conzertmeister Rettich und endlich $1\frac{1}{2}$ Jahre von Spohr gründlich im Violinspiel unterrichtet. Der Letztere bewirkte auch alsbald seine Anstellung in der Hofkapelle zu Kassel. Als Hofmusicus ging er jedoch schon 1831 nach seiner Vaterstadt zurück, von wo aus er mehrere Kunstreisen unternahm und sich als Violinist mit grossem Tone und glühendem Vortrage einen guten Namen erwarb. Kränklichkeit bannte ihn aber bald dauernd in Rudolstadt, wo er als Lehrer und Componist wirkte. Seine Compositionen sind beachtenswerth, da sie nicht blos Geschick, sondern auch Inspiration zeigen.

Brandau, Johann Georg, auch Brandow geschrieben, ein deutscher Tonkünstler aus der Mitte des 17. Jahrhunderts, hat eine »*Psalmodia Davidis*« (Kassel, 1674) herausgegeben. Die erste Auflage des Werkes war schon 1665 erschienen und hatte den Titel: »Davids-Harfe, worinnen alle Psalmen Davids nach französischer Melodey gesetzet, nebst Martin Luther's und Anderer Psalmen und Gesänge in zweistimmige richtige Partitur und zulässige Transposition gebracht«.

Brandeis, Friedrich, ein talentvoller Componist und guter Pianist, wurde 1832 in Wien geboren und war daselbst Schüler von Fischhof und Karl Czerny. Bereits 1849 liess er sich in Newyork nieder, wo er als geachteter Musiklehrer lebt. Von seinen musikalischen Arbeiten sind meist Pianoforte-Compositionen im Salonstyle erschienen.

Brandenburg, Ferdinand, Violinspieler und Componist, geboren 1815 zu Erfurt, siedelte 1838 nach Leipzig über und brachte daselbst 1847 eine Oper, »Die Belagerung von Solothurn«, zur Aufführung, welche jedoch ohne Erfolg schnell vorüberging. Bald darauf wurde er als Hofmusiklehrer nach Rudolstadt berufen, wo er schon am 31. Mai 1850 starb.

Brandenstein, Charlotte **von**, geboren um 1750 zu Ludwigsburg in Württem-

berg, war eine Schülerin Vogler's, der auch eine Sonate mit Violinbegleitung ihrer Composition in seiner »Musikzeitung« 1780 hatte abdrucken lassen.

Brandes, Charlotte Wilhelmine Franzisca, gewöhnlich abgekürzt Minna B. genannt, eine ausgezeichnete und bewunderte deutsche Sängerin des vorigen Jahrhunderts, wurde am 21. Mai 1765 zu Berlin geboren. Sie war die Tochter des bekannten dramatischen Schriftstellers und Schauspielers Joh. Christian B., des Dichters der Benda'schen »Ariadne«, und fand in keinem Geringeren als Lessing ihren Pathen. Die Erziehung Wilhelmine's war eine durchaus sorgfältige, obwohl sie, für die Bühne von vornherein bestimmt, schon am 26. Jan. 1768 in der Koch'schen Gesellschaft in Leipzig und 1772 bereits in der herzogl. Oper in Weimar auftreten musste. Ihre schöne Stimme, ihr liebliches Wesen, naives Spiel und ihr richtiger Tactsinn fanden sofort allgemeine Bewunderung und von Seiten des kunstsinnigen weimarer Hofes Aufmunterung und Geschenke. Die Kapellmeister Wolff und Schweizer mussten speciell für sie Lieder componiren, welche die kleine B. bei den Aufführungen einzulegen hatte. Zugleich erhielt sie trefflichen Klavier- und einigen theoretischen Unterricht vom Musikdirector Hönicke. Der Brand des Hoftheaters in Weimar zog die Entlassung der Schauspiel- und Operntruppe nach sich, und Wilhelmine B. ging mit ihrem Vater zur Seyler'schen Gesellschaft. Noch später trat sie in Leipzig und Dresden auf und erregte in letzterer Stadt das lebhafte Interesse der Kurfürstin, vor der sie sich oft privatim hören lassen musste. Hier wurde der kurfürstl. Kammersänger Mursottini ihr Gesanglehrer, und Meissner schrieb für sie die Partie der Gustel im »Alchymist«, Schuster die Arie »Wie durch meine kleinsten Nerven«. Im J. 1778 hatte sie Gelegenheit, vor der Mara zu singen und seitdem von dieser grossen Künstlerin manche Unterweisung zu empfangen. Als in Folge des bayrischen Erbfolgekriegs die Oper in Dresden sistirt wurde, ging die Familie B. nach Berlin, und dort nun wurde der jungen Wilhelmine der regelrechte Unterricht der Mara zu Theil, die dann ein Conzert für sie veranstaltete. Damals nahm auch die Prinzessin von Preussen von ihren Leistungen Kenntniss. Aber schon Ende 1779 verliess sie Berlin und fand Anstellung und starke Beschäftigung in Mannheim. Ueber Hamburg ging sie 1782 wieder nach Berlin, wo sie sich von Concialini besonders in der Kunst des Vortrags unterrichten liess. Als in seltener Weise fertig ausgebildete Künstlerin machte sie mit ihrem Vater eine Kunstreise, auf der sie längere Zeit in Danzig, Königsberg, Riga und Mitau verweilte und das Publicum im höchsten Grade für ihr eminentes Talent einzunehmen wusste. Auf der Rückreise wurde ihr ein festes Engagement in Hamburg angetragen, das sie annahm. Sie wurde schnell der erklärte und gefeierte Liebling der Stadt, starb aber schon am 13. Juni 1788 als ein Opfer der sich zugemutheten grossen Anstrengungen, nachdem sie zuletzt noch die Eleonore in »Doctor und Apotheker« gesungen hatte. Zu Nierstädten, unfern Hamburgs, liegt sie beerdigt. Sie war übrigens auch eine sehr bedeutende Klavierspielerin, die eine ausserordentliche Fertigkeit mit einem überaus geschmackvollen Vortrage verband. Ihre gediegene musikalische Bildung überhaupt bekundet noch eine von ihr componirte Sammlung von Liedern, die nach ihrem Tode unter dem Titel »Musikalischer Nachlass von Minna Brandes« erschien.

Brandes, Johann, ein tüchtiger Opernbassist, geboren 1748 zu Dobrzan in Böhmen und seit 1776 nach einander in Wien, Mainz und Berlin engagirt. Im Nationaltheater der letzteren Stadt debütirte er am 1. Dec. 1789 als Osmin in Mozart's »Entführung aus dem Serail« und war im Verlaufe der Zeit besonders als Sturmwald in »Doctor und Apotheker«, Masetto im »Don Juan«, Richard Löwenherz und Axur geschätzt. Im J. 1792 ging er an das Theater in Frankfurt a. M., und seitdem ist nichts Weiteres über ihn bekannt geworden.

Brandisius, ein sonst unbekannter Tonkünstler, von dem Schacht in seiner »*Bibl. mus.*« 1687 schreibt: *Brandisius edidit musicae quaedam sub titulo*: »*Svedica victoria*«. Man vermuthet, dass er und M. D. Brandiss (s. d.) ein und dieselbe Persönlichkeit ist. †

Brandiss, Marcus Dieterich, ein musikalischer Schriftsteller des 17. Jahrhunderts, von dem jedoch nur ein gedrucktes Werk, nämlich eine »Teutsche *musica signatoria*«, bekannt ist. 0.

Brandl oder **Brandel,** Christian, hiess ein in den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts sehr beliebter Schauspieler und Tenorsänger, der aus Karlsbad gebürtig war, in ganz Deutschland rühmend genannt wurde und nach dem Ausspruche seiner Zeitgenossen ein vielseitig gebildeter Künstler gewesen sein soll. Von seinen Lebensverhältnissen ist nur bekannt, dass er 1770 Tenorist an der Kreuzherrenkirche zu Prag, 1783 am Nostiz'schen Theater daselbst der Liebling des Publicums, 1790 am National-Theater zu Berlin und 1793 am Hamburger Stadttheater war. Aus späteren Zeiten fehlen alle Nachrichten über ihn. 0.

Brandl, Johann, grossherzogl. baden'scher Musikdirector, geboren am 14. Nov. 1760 im Kloster Rohr bei Regensburg und gestorben am 26. Mai 1837 zu Karlsruhe, zeigte schon in frühester Jugend ein sehr bedeutendes musikalisches Talent. Sein Vater war Jäger und Bürger der Geburtsstadt B.'s und brachte den Sohn in seinem 6. Jahre als Singknaben ins Kloster, wo B. auch Violin- und Klavierspiel erlernte; die Uebung im Letzteren jedoch soll oft von dem Kinde nur vermittelst Strenge zu erzielen gewesen sein. Seine Anlagen bewirkten einen solchen Fortschritt in der Singkunst u. s. w. vor seinen Mitschülern, dass der Canonicus Gelasius ihn in seinem 10. Jahre ins Klosterseminar nach München brachte; zwei Jahre später fand er als Hofkapellknabe eine Anstellung. In dieser Stellung blieb er zwei Jahre. Die damaligen nahen Beziehungen der Opern- und Kirchensänger veranlassten einen häufigeren Umgang B.'s mit Valesi, dem ersten Tenoristen am Münchener Hoftheater, der denn auch grossen Einfluss auf seine Sangweise ausgeübt zu haben scheint, besonders da B., auch im italienischen Opernchor oft mit verwandt, Valesi wie alle anderen dortigen Kunstkoryphäen in ihrem Glanze hören und studiren konnte. Auch der Gunst des damaligen Kapellmeisters in München, Bernasconi, der das Violinspiel des Knaben gehört hatte, so wie der Ullinger's, eines gewandten Componisten, erfreute sich B. in bedeutendem Maasse. Die musikalischen Schöpfungen des Letzteren sollen, wie man sagt, zuerst den Vorsatz in ihm erweckt haben, sich künftig ganz der Tonkunst zu widmen. Die Art, in welcher der junge B. sang, wie noch mehr die Hoffnungen, welche sich an ein in dieser Weise schon so früh ausgebildetes Talent knüpften, verleiteten einen ehemaligen Jesuiten, ihn nach Neuburg an der Donau gleichsam zu entführen. Dort erhielt B. im Seminar seine musikalische Fortbildung als Sänger unter der Leitung eines gewissen Feldmaier und machte auch seine ersten Compositionsstudien. Er componirte unter Schubauer's Aufsicht und Anleitung ein Miserere, welches, in der dortigen Jesuitenkirche aufgeführt, sich eines grossen Beifalls erfreute. Der Verlust seiner schönen Sopranstimme und andere Verhältnisse bestimmten B., das Anerbieten des Prälaten vom Benedictinerkloster zu Donauwörth anzunehmen, der ihn 1778 in Eichstädt unter des Domkapellmeister Schlecht's und des Hofmusicus Rehm's Leitung seine angefangenen Musikstudien fortsetzen liess und ihn nach einem Jahre dafür als Novize in seinem Kloster aufnahm. Dass B. aber für ein klösterliches Stillleben nicht geeignet sei, hatte schon Rehm erkannt und seinem Schüler desshalb gerathen, lieber zu Freiburg im Breisgau Jura zu studiren. Doch fand B. so wenig Unterstützung zur Durchführung dieses Vorhabens, dass er die ihm sich darbietende Gelegenheit, in der nahe bei Freiburg gelegenen Abtei St. Trutpert durch Unterrichtgeben ein Unterkommen zu erhalten, freudig ergriff. In seinen Freistunden bildete er sich im Violinspiel, wie in der Composition noch weiter aus. Beide Fertigkeiten erwarben ihm nicht allein bald einen Ruf, sondern ermuthigten ihn auch selbst so weit, dass er sich erkühnte, einige Reisen zu machen, um seiner Kunstbildung noch manche gefühlte Mängel zu nehmen. Von der Beendigung dieser Reisen an datirt sich eigentlich erst die Lebensstellung B.'s als Musiker. Der Fürst von Hohenlohe-Bartenstein, welcher B. schon früher kennen gelernt hatte, stellte ihn als Kapellmeister 1784 an; 1789 wurde er vom Bischof zu Bruchsal als Musikdirector gewonnen, und 1806 berief ihn der Grossherzog von Baden in seine Hauptstadt als Hof-Musikdirector, welcher Stellung er bis an sein Lebensende vorstand. Seine vielen Compositionen, welche in Sinfonien, Quartetten, Conzerten, Oratorien, Messen, Liedern und Gesängen, einer Oper »Hermann« und einem Monodrama »Hero« bestanden, einzeln anzuführen, unterlassen wir des Raumes

halber, bemerken jedoch, dass dafür sich Interessirende ein ziemlich genaues Verzeichniss derselben in Gerber's »Lexikon der Tonkünstler« finden. 2.

Brandt, Georg Friedrich, berühmter Fagottvirtuose, wurde am 18. Octbr. 1773 in Spandau geboren. Er wurde Zögling der Hautboistenschule zu Potsdam und erhielt als solcher drei Jahre hindurch den Unterricht Antoni's. Als Fagottist nach dieser Zeit bei der Garde eingestellt, vervollkommnete er sich auf diesem Instrumente bei Ritter, machte die Feldzüge am Rhein mit und vollendete nach seiner Rückkehr mit bestem Erfolge sein Studium. Im J. 1798 wurde er als Fagottist in die Kapelle des Herzogs von Mecklenburg-Schwerin nach Ludwigslust berufen und 1806 (nicht 1800, wie anderwärts häufig steht) in dem Hoforchester zu München angestellt. Seine häufigen Kunstreisen machten ihn in ganz Deutschland berühmt, und seine Fertigkeit, sein schöner, edler Ton und seine reine Höhe und Tiefe galten für musterhaft.

Brandt, Johann, Dichter und Musiker, welcher um 1546 in Posen geboren und dadurch bekannt ist, dass er 1586 eine Sammlung polnischer und lateinischer Gesänge veröffentlichte.

Brandt, Marianne, königl. preussische Hofopernsängerin, eine der trefflichsten deutschen Altistinnen der Gegenwart, wurde am 12. Sept. 1842 zu Wien geboren. Sie empfing ihre Ausbildung zur Bühnenkünstlerin in Wien auf dem Conservatorium von 1862—1864, trat, durch einen Zufall, statt zum Gesang-Unterrichtsfache, zur Bühne geführt, zuerst 1867 in Olmütz, Klagenfurt und Graz erfolgreich auf und wurde im April 1868 nach einem glänzenden Debüt in Berlin engagirt. In Alt- sowohl wie in Mezzosopran-Partien ist sie vorzüglich gut, und ihre Stimme, wenn auch nicht gerade von sympathischem Schmelze, feiert, von gutem musikalischen Sinn unterstützt, in den Opern Verdi's und Wagner's wahre Triumphe. Aber auch als Furie in Gluck's »Armide«, Eglantine, Oberpriesterin in der »Vestalin«, Fides im »Propheten« u. s. w. ist sie vorzüglich zu nennen und wird gegenwärtig wohl nirgends übertroffen. Auf Gastspielreisen hat sie ihren grossen Ruf bereits durch fast ganz Deutschland getragen. Der ausserordentliche Umfang ihrer Stimme hat sie neuerdings leider bewogen, auch Sopranpartien, wie die Donna Elvira, Fidelio, Recha, Valentine (Hugenotten) u. s. w. zu übernehmen, eine Verläugnung der Individualität ihres Organs, die sich auf die Dauer leider schwer rächen dürfte. Im J. 1871 wurde sie auf weitere fünf Jahre für die königl. Bühne in Berlin gewonnen.

Brandus, Dufour u. Comp., berühmtes Musikverlagsgeschäft in Paris, seinem Umfange, Betriebe und seiner Wichtigkeit nach eine der ersten Firmen der Welt. In diesem Verlage, welcher von Maurice Schlesinger (s. d.) gegründet ist, sind die berühmtesten Musikwerke Frankreichs herausgekommen, und bis zum Kriege von 1870 erschien daselbst auch die *»Revue et Gazette musicale de Paris«*, die älteste und renommirteste französische Musikzeitung. Die Mitbesitzer der Firma, Louis und Gemmy B., sind geborene Berliner.

Branieri, Claudio, Organist und Componist, der aus Italien, wo er gegen Ende des 16. Jahrhunderts geboren sein muss, nach Prag gekommen und dort angestellt war.

Branle oder **Bransle** (franz.) hiess ein alter französischer Tanz, welchen viele Personen, einander die Hände reichend und so einen Kreis bildend, ausführten; sie bewegten sich nach einer Melodie tactgemäss in der Kreislinie fort. Die Melodie zum Tanze, ebenfalls B. genannt, in ihren Rhythmen rasch und heiter, schloss gewöhnlich mit derselben Musikphrase, welche gesungen wurde und zwar auf stets sich wiederholende Textworte pikanten und humoristischen Inhalts. Dieser Tanz eröffnete, unserer Polonaise ähnlich, stets die Bälle, und man unterschied verschiedene Arten desselben (s. Mr. Arbeau »Orchestographie«). In der Mitte des 18. Jahrhunderts suchte man demselben wieder zu einem gewissen Ansehen zu verhelfen (s. Mattheson's »Anmerkungen über Niedtens musikalische Handleitung zur Variation des G. B. S. 95 aus dem Ballet des Ages von Campra«), doch scheint die Eigenthümlichkeit des B. in musikalischer etc. Beziehung nicht von solcher Bedeutung gewesen zu sein, dass selbst diese Pflege ihn vor dem Untergange retten konnte. In der That kennt man von demselben jetzt fast Nichts weiter als den Namen. —t.

Branmahu (ind.) ist die Benennung für eine regelmässige rhythmische Form in der indischen Musik, die man durch Noten, wie folgt, verzeichnen würde:

$\frac{3}{2}$ [Notenbeispiel] †

Brasart, auch Brassart geschrieben, einer der ältesten Contrapunktisten, der vermuthlich schon zu Anfang des 15. Jahrhunderts als Zeitgenosse eines Eloy, Faugues, Regis u. s. w. gelebt hat und aus Belgien stammen soll. Ueber seine Lebensumstände und Werke fehlen alle Nachrichten. Bekannter ist:

Brassart, Olivier, ein um 1600 lebender belgischer Tonkünstler, von dem man doch wenigstens noch Madrigale besitzt.

Brassicanus, Johann, ein ums Jahr 1630 lebender Cantor zu Linz, hat sich besonders um den protestantischen Kirchengesang verdient gemacht. Einige seiner Compositionen finden sich in Dan. Hitzler's »Musikalisch figurirte Melodien der Kirchengesänge, Psalmen und geistliche Lieder für vier Stimmen« (Strassburg, 1634) und in »Harmonisches Chor- und Figuralgesangbuch etc. mit 2, 3, 4, 5 und 6 Stimmen *in simplici et fracto contrapuncto* nach den gewöhnlichen *Tonis musicis* gerichtet etc., aus bewehrten *Authoribus* colligirt und zusammengetragen« (Frankfurt a. M., 1650). †

Brassin, Louis, einer der ausgezeichnetsten Pianisten der Gegenwart, ist der älteste Sohn des in früheren Jahren rühmlichst bekannten belgischen Baritonsängers B. und wurde 1840 zu Brüssel geboren. Er erhielt eine treffliche musikalische Erziehung und verweilte behufs Vollendung seiner Studien in Leipzig. Als fertiger Klaviervirtuose unternahm er sodann grössere Kunstreisen und liess sich 1865 auf längere Zeit für die Patti-Conzerte von dem Unternehmer Ullmann engagiren. Er schien sich vom Reiseleben zurückziehen zu wollen, als er 1866 eine feste Stellung als erster Lehrer des Pianofortespiels am Stern'schen Conservatorium in Berlin annahm. Jedoch verharrte er nur ein Jahr lang in derselben und ging hierauf an den Rhein, worauf er seinen Aufenthalt zwischen einem Landsitz in der Rheinprovinz und Brüssel theilte und auch dann und wann in niederländischen Städten, in Paris u. s. w. sich öffentlich hören liess. B. ist auch ein talentvoller Componist, von dessen Arbeiten jedoch äusserst Wenig durch den Druck an die Oeffentlichkeit gekommen ist. In seinem Spiel huldigt er der gediegenen Richtung, ohne dass er die modernen Errungenschaften der technischen Behandlung bei Seite liegen gelassen hätte; er ist z. B. ein eben so ausgezeichneter Interpret der Werke von J. S. Bach und Beethoven, wie derjenigen von Liszt und Chopin. — Auch sein Bruder Leopold B. ist ein gediegener, in Belgien hoch angesehener Pianist, während sein jüngster Bruder, Gerhard B., sich als trefflicher Violinist ausgezeichnet hat und seit einigen Jahren die Stelle eines Conzertmeisters am Musikinstitute zu Bern bekleidet.

Brassolini, Domenico, war um 1700 Kapellmeister zu Pistoja. Bekannt ist er nur noch durch eine Oper, betitelt »*Il trionfo dell' umiltà*«, welche 1707 zu Modena aufgeführt wurde.

Bratfisch, Albert, geboren den 27. Januar 1823, war für wissenschaftliche Studien bestimmt, widmete sich aber auf den Rath und die Verwendung Mendelssohn's hin ausschliesslich der Musik. Im J. 1850 liess sich B. als Musiklehrer in Stralsund nieder und hat sich um das Musikleben dieser einem lebhaften Kunstverkehr vorher entfremdeten Stadt grosse Verdienste erworben. Denn er zuerst richtete regelmässige Winter-Abonnementsconzerte mit gehaltvollen Programmen ein, durch die er die Bekanntschaft des Publicums mit den Meisterwerken der Kunst vermittelte. Unablässig zeigt er sich bis auf den heutigen Tag bemüht, die besten und berühmtesten Solokräfte von nah und fern her zur Mitwirkung in diesen Conzerten heranzuziehen. B. hat Mancherlei componirt und aufgeführt, aber bis auf einige Gelegenheitscompositionen Nichts veröffentlicht. Gleichwohl verdankt er diesen Arbeiten die königl. preussische Medaille für Kunst und Wissenschaft, so wie die königl. schwedische *literis et artibus*.

Bratsch, Johann Georg, Director der königl. Musikschule zu Würzburg, wurde am 18. Febr. 1817 zu Zell geboren. Auf der eben genannten Schule, welche

damals unter der trefflichen Leitung des Professor Fröhlich stand, erhielt er seine Ausbildung, und zeichnete sich schon früh als Violinspieler, später aber in anerkannter Weise als Violoncellist aus. Da er es jedoch verschmähte, als Virtuose auf Kunstreisen sich Lorbeern zu sammeln, so blieb sein bedeutender Ruf, namentlich als fertiger und gediegener Violoncellspieler, auf Würzburg und die nächste Umgebung beschränkt. Im J. 1840 wurde er zum Dirigenten und 1858, nach dem Tode Fröhlich's, zum Director der Musikschule ernannt, welche unter seiner Leitung sich eine Achtung gebietende Bedeutung weithin erworben hat. B. ist ein eben so ausgezeichneter Lehrer und Musikpädagog als Theoretiker. Als Componist hat er sich durch Kirchenstücke, Chöre und gute Lieder vortheilhaft bekannt gemacht.

Bratsche, Name der Altgeige oder Viola, welcher Name aus der italienischen Benennung des Instrumentes *Viola da braccia*, d. i. Armgeige, entstanden ist. Die Beschreibung der B. s. unter Altviole und Viola.

Brauchle, Joseph Xaver, ein Tonkünstler, welcher aus Bayern gebürtig war und um 1820 in Wien, um 1830 in München lebte, wo er auch gestorben zu sein scheint. Seine Gattin hatte den Ruf einer trefflichen Harfenspielerin.

Brauer, Christian, Musikdirector in Chemnitz, gab 1845 Gesänge und einen Leitfaden beim Gesangunterricht heraus.

Brauer, Friedrich, geboren den 25. Septbr. 1806 in Stössen, lebt seit 1846 als Organist und Musiklehrer in Naumburg. Von seinen Arbeiten erschienen Orgelvorspiele und Compositionen für Orgel und Klavier, von denen besonders die instructiven, auf den Jugendunterricht berechneten Stücke werthvoll sind. Ausserdem gab er eine praktische Elementar-Pianoforteschule und eine umfangreiche neue Klavier-Elementarschule heraus.

Braun, eine ziemlich verzweigte, in fast allen ihren Gliedern rühmlich bekannte deutsche Musikerfamilie, die von Anton B., Violinist der landgräflichen Kapelle zu Kassel, geboren den 6. Febr. 1726 zu Kassel und gestorben um 1790 ebendaselbst, abstammte. Derselbe hatte folgende Kinder: 1) Johann B., Violinvirtuose und Conzertmeister der Königin von Preussen (Gemahlin Friedrich Wilhelm's II.), geboren zu Kassel am 28. August 1753. Den ersten Musikunterricht, besonders auf der Violine, erhielt er von seinem Vater, vervollkommnete sich später unter Posch in Braunschweig und studirte an letzterem Orte unter Schwanenberg Theorie der Musik und Composition. Nachdem er einige Kunstreisen unternommen hatte, wurde er als erster Violinist in der landgräflichen Kapelle in Kassel angestellt, welche Stellung er, nach Auflösung dieses Instituts, 1788 mit der eines Conzertmeisters der Königin von Preussen in Berlin vertauschte. In dieser Eigenschaft veranstaltete er, von tüchtigen mitwirkenden Kräften unterstützt, im Saale des Gasthofs zur Stadt Paris rühmlichst bekannt gewordene Conzerte. Seine Compositionen hatten einen guten Ruf; es waren gegen 30 Violinconzerte, Conzerte für Horn, Fagott, Violoncell, Flöte, 13 Doppelconzerte für zwei Hörner, Trios, Duos aller Art, Sinfonien, Harmoniemusiken, Lieder, Tänze u. s. w., so wie eine Balletmusik zu »*Les bergers de Cythère*«. Er starb 1795 mit dem Namen eines ausgezeichneten Violinisten. — 2) Johann Friedrich B., geboren zu Kassel am 15. Septbr. 1759, ein vorzüglicher Oboebläser, war anfangs Schüler des landgräflichen Kammermusikers Barth, sodann Besozzi's in Dresden, zu dem ihn der Landgraf auf seine Kosten geschickt hatte. Er wurde in der herzogl. mecklenburg-schwerin'schen Kapelle als erster Oboist angestellt und starb am 15. Septbr. 1824 zu Ludwigslust. Seine Söhne, Karl Anton Philipp B. und Wilhelm B., waren Schüler ihres Vaters und ebenfalls bedeutende Oboevirtuosen. Ersterer, geboren 1788 zu Ludwigslust, war seit 1807 Hofmusiker in der königl. Kapelle zu Kopenhagen; Letzterer, geboren 1791, war seit 1809 in der königl. Kapelle zu Berlin und seit 1825 in der grossherzogl. mecklenburg-schwerin'schen Hofkapelle in Ludwigslust angestellt. Im J. 1831 ging er als Mitglied des Orchesters der Philharmonischen Gesellschaft nach Stockholm. Beide Brüder waren auch gute Componisten und haben Orchesterwerke, Kammermusiksachen und Lieder, Wilhelm B. auch einige schriftstellerische Aufsätze über sein Instrument veröffentlicht. Ihre Mutter, geborene Kunzen, Schwester des Ka-

pellmeisters Kunzen in Kopenhagen, war eine zu Ausgang des 18. Jahrhunderts sehr geschätzte Sängerin am Hoftheater zu Ludwigslust. — 3) Anna B., geboren am 22. October 1762 zu Kassel, eine vorzügliche Klavier- und Mandolinenspielerin, wurde 1796 Kammerdame der Herzogin von Sachsen-Gotha und verheirathete sich später mit dem Hofrath Hamberger. — 4) Moritz B., geboren am 1. Mai 1765 zu Kassel, war ein trefflicher Fagottist, zuerst in der Kapelle des Bischofs von Würzburg und dann in der Kapelle zu Ludwigslust angestellt. Seine Tochter Kathinka B., am 24. März 1799 geboren, war eine vorzügliche Bühnensängerin und trat mit grösster Auszeichnung 1815 in Hannover, 1817 in Hamburg, 1821 in Kopenhagen, 1822 in Kassel und 1823 in Berlin auf. Im J. 1825 folgte sie zugleich mit ihrem Gatten (ihrem Vetter Wilhelm B., s. oben) einem Rufe an das grossherzogl. Theater in Ludwigslust, wo sie am 8. Juni 1832 als Hofsängerin starb. — 5) Daniel Johann B., geboren am 24. Juli 1767 in Kassel, war ein vorzüglicher Violoncellist und als solcher ein Schüler des älteren Duport in Potsdam, zu dem er sich 1787 begeben hatte. Noch in demselben Jahre wurde er als Kammermusicus in die königliche Kapelle in Berlin berufen und gewann die Gunst des selbst Violoncell übenden Königs Friedrich Wilhelm II. in dem Maasse, dass er denselben 1793 in den Rheinfeldzug und ebenso ein Jahr später nach Polen begleiten musste, um bei den Conzerten im Hauptquartiere mitzuwirken. Diese Reisen legten in ihn den Keim zur Gicht, die immer mehr zunahm, so dass er sich 1824 pensioniren lassen musste. Er starb am 16. Juni 1832 in Berlin. Seine Gattin, Katharina B., geborene Brouwer, aus dem Haag gebürtig, wo sie am 7. März 1778 geboren, war eine sehr gute Sängerin. Mit ihrem Gesanglehrer, dem Kapellmeister Graaf, war sie 1796 nach Berlin gekommen, wo sie Schülerin des königlichen Sängers Hurcka wurde. Am 24. Februar 1798 verheirathete sie sich mit dem eben erwähnten Kammermusicus Daniel B. und liess sich häufig als Conzertsängerin in Berlin hören. Sie machte auch viele Kunstreisen durch Deutschland und soll nach Gerber ein wundervolles Organ und den ungewöhnlichen Stimmumfang von $3^1/_2$ Octaven, nämlich vom kleinen f bis zum viergestrichenen c besessen haben. Sie starb im Haag im J. 1855.

Braun, Joseph, geboren 1787 zu Regensburg, Virtuose auf Violoncell und Pianoforte und eine Zeit lang auch Operndirector. In letzterer Eigenschaft ging er in Begleitung seiner Gattin, die eine gute Sängerin war, im J. 1826 nach Philadelphia. Sein Unternehmen war aber nicht vom Glücke begünstigt, da sich die Amerikaner damals noch nicht empfänglich für musikalisch-dramatische Genüsse zeigten. Die Folge davon war, dass B. 1828 fallirte und sich genöthigt sah, als Conzertunternehmer und Conzertgeber die Hauptstädte Amerikas zu bereisen. Seit 1830 war er wieder in Deutschland, wo er sich auch als Componist nicht unvortheilhaft bekannt machte. Er hat Lieder, Klavier- und Violoncellstücke, auch grössere Instrumentalwerke, sowie die Opern »Der Kosak« und »Der Freiwillige« geschrieben. Joviale, offene Laune zeichnete wie seine Compositionen so auch seinen Charakter vortheilhaft aus.

Braun, Johann Georg, Kirchencomponist, geboren in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Böhmen, war um 1660 Chordirector an der St. Nikolaikirche in Eger und gab daselbst unter dem Titel »*Echo hymnodiae coelestis*« (Eger, 1664 und 1675) ein Liederbuch für den kirchlichen Gebrauch heraus. Ausserdem veröffentlichte er »*Odae sacrae*« für eine und zwei Stimmen mit Begleitung von ein oder zwei Violinen (Innsbruck, 1668). — Ein anderer Johann Georg B. war um 1680 Cantor an der lutherischen Kirche zu Hanau und veröffentlichte eine »Kurze Anleitung zur edlen Musikkunst« (Hanau, 1681) und »*Cithara Davidico-evangelica*, oder Davidisch-evangelische Harpfen u. s. w.« (Giessen, 1683), eine von ihm gedichtete und componirte Psalmlieder-Sammlung.

Braun, Karl Wilhelm Ferdinand, tüchtiger Violinist und guter Sänger und Componist, wurde um 1812 in Berlin geboren und 1835 als Kammermusicus in die königliche Kapelle gezogen. Ein Jahr später trat er, da er mit einer schönen, wohlklingenden Stimme begabt war, auch in die Berliner Singakademie, in deren Aufführungen er sich häufig als Solosänger hervorthat. Gleichzeitig begann er theoretische Studien, indem er neben der Ausübung seines amtlichen Dienstes Zeit erübrigte, um

die Musikschule der königl. Akademie der Künste zu besuchen und sich von Rungenhagen unterweisen zu lassen. Im J. 1842 wurde ihm in der öffentlichen Sitzung dieses Instituts der Preis zuerkannt und ein Sinfoniesatz seiner Composition aufgeführt; eine gleiche Auszeichnung in Bezug auf Preiszuerkennung widerfuhr ihm 1844. Er starb am 12. December 1851 am Scharlachfieber, das von seinen Kindern auf ihn übergegangen war. Die Singakademie gedachte des Dahingeschiedenen durch eine Trauerfeierlichkeit, bei der eine melodische Composition von ihm: »Doch der Herr vergisst der Seinen nicht« zur Aufführung gelangte.

Braun le Cadet, ein aus Deutschland gebürtiger Flötist, der seit 1741 in Paris in Ansehen lebte. Nach Caffiaux (*Hist. de la mus.*) war er auf seinem Instrumente sehr geschickt und hat für dasselbe hauptsächlich viele Sonaten, Duos, Trios, Conzerte u. s. w. herausgegeben.

Braun, Ludwig Baron **von,** ein guter Klavierspieler, der viele Compositionen für sein Instrument veröffentlicht hat. Sehr bekannt wurde er durch Composition von Bürger's »Lenore«. Er lebte zu Wien als Reichshofrath.

Braune, Adam Heinrich, geboren um 1740 in Thüringen, war ein in seiner Zeit hochgeschätzter Fagottvirtuose, der 1782 in der kurfürstlichen Kapelle zu Dresden eine Anstellung hatte. Sein schönes Spiel, auch vom Kapellmeister Naumann bewundert, veranlasste auf dessen Empfehlung 1786 B.'s Berufung in die königliche Kapelle zu Kopenhagen. Leider konnte er hier nicht lange seine Kunst ausüben, weil sein Körper wahrscheinlich das nordische Klima nicht zu ertragen vermochte. Schon 1797 wurde er pensionirt und verstarb 1801 plötzlich am Schlagfluss. 0.

Braune, Friedrich Wilhelm Otto, Sohn eines Schulvorstehers, wurde am 15. Februar 1811 zu Berlin geboren. Er machte seine musikalischen Studien an der der Akademie der Künste affiliirten königlichen Musikschule, wo Zelter, Hellwig und B. Klein seine Lehrer waren. Als Mitglied der Singakademie, seit 1832, zeichnete er sich als tüchtiger, musikfester Solosänger aus und componirte für dieses Institut, ebenso wie später für den Domchor mehrere geistliche Stücke. Im J. 1835 nahm ihn die jüngere Liedertafel als Mitglied und 1844 als Director an, eine Stellung, die er zwölf Jahre hindurch zu allgemeiner Zufriedenheit führte. Von 1839 bis 1850 war er Stabshautboist im Garde-Artillerie-Regiment zu Berlin und erhielt bei seinem Ausscheiden aus dem Musikchore den Titel eines königlichen Musikdirectors. Mittlerweile hatte er auch 1845 den Gesangverein »Cäcilia« gegründet, den er bis zu dessen 1848 erfolgter Auflösung leitete. Er siedelte 1850 nach Potsdam über und dirigirte daselbst, neben der jüngeren Liedertafel in Berlin, den Gesangverein für classische Musik bis 1856. Am 1. April 1856 wurde er als Musikdirector am Dome, nach Halberstadt berufen, in welchem Amte er noch thätig ist. Die Winter-Abonnementsconzerte für Vocal- und Instrumentalmusik, deren Direction er in Halberstadt ebenfalls führt, verdanken ihm tüchtige mitwirkende Kräfte, interessante Programme und einen ausgebreiteten guten Ruf. Als Componist bethätigte sich B. durch ein Requiem, Motetten, Psalme und andere Kirchenstücke, sowie durch ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge und Tänze. Auch gab er auf eigene Kosten eine Sammlung von älteren classischen Kirchenwerken unter dem Titel »Cäcilia« heraus, von welcher Sammlung zwölf Hefte mit einigen 30 Nummern erschienen sind.

Brauns, Karl, Musiklehrer in Berlin, aus Potsdam gebürtig, war von 1853 bis 1854 Compositionsschüler Ed. Grell's an der Musikschule der königl. Akademie der Künste. Für die Composition eines am 23. Juni 1854 aufgeführten sechsstimmigen Sanctus erhielt er den akademischen Preis. In demselben Jahre übernahm er die Direction des neu gegründeten gemischten Gesangvereins »Melodia«, den er durch die Sorgsamkeit, mit der er die Uebungen führte, zu einer hohen Blüthe brachte. Nach vier Jahren jedoch gab er die artistische Leitung ab und gründete einen seinen Namen tragenden neuen Verein.

Brautner, Wenzel, von Einigen irrthümlicher Weise unter dem Namen Brantner, Braupner, Brauxner oder gar Prautner aufgeführt, hiess ein ungefähr ums Jahr 1800 thätiger Chordirector an der Thein- und Kreuzherrenkirche zu Prag, der zugleich Director des Opernorchesters daselbst war. B. war nicht allein ein

ausgezeichneter Violin- und Orgelspieler, sondern auch einer der tüchtigsten Lehrer des Gesanges in jener Zeit. Messen und Motetten seiner Composition erfreuten sich einer weiten Verbreitung, sind jedoch nicht bis auf uns gekommen. 0.

Bravo (ital.), zu deutsch brav, trefflich, und in der Steigerung *bravissimo*, ist ein auch in Deutschland Kunstleistungen gegenüber allgemein üblicher Zuruf des Beifalls. Fälschlich gebraucht man dabei das Wort ohne Beugung nach Zahl und Geschlecht. Der Italiener ruft einer männlichen Person *bravo*, einer weiblichen *brava* und mehreren Personen *bravi* zu.

Bravour (franz., ital. *bravura*), eigentlich Tapferkeit, wird zur besonderen Bezeichnung von Musikstücken und deren Vortrag gebraucht, um anzukündigen, dass sie ausser der von jedem Kunstwerke zu fordernden spirituellen Tendenz auch ganz vorzüglich auf Darlegung eines hohen Grades technischer und ästhetischer Ausbildung des Vortragenden berechnet sind. So spricht man von Bravourarien (s. Arie), Bravourgesang, Bravourvariationen, Bravourtänzen u. s. w. Dass die Absicht, die technische Fertigkeit und Kraft des Vortragenden glänzen zu lassen, bei zahlreichen Erzeugnissen dieser Gattung die einzige wurde, hat dieselbe bei Vielen in unverdiente Missachtung gebracht, während die hierher gehörigen Compositionen Mozart's, Beethoven's, K. M. v. Weber's, Spohr's, Mendelssohn's, Chopin's u. A. hinreichend darthun, dass beide Tendenzen sich recht wohl vereinigen lassen. Als Vortragsbezeichnung kommt das Wort in Zusammensetzungen z. B. *con bravura*, *Allegro di bravura* u. s. w. vor, immer einen hohen Grad von Glanz und Feuer in der Art der Ausführung bezeichnend. Näheres findet man unter Vortrag.

Brayssinger, William, auch Guillaume de Brauyssinger genannt, hiess ein im 17. Jahrhundert zu Lyon lebender deutscher Tonkünsler, der sich als Organist und Componist hervorgethan hat, und von dem bei Jacques Moderne ein Buch »Tabulatur-Sachen fürs Spinett« erschienen ist (s. Verdier »*Bibl.*«).

Brechtel, Franz Joachim, deutscher Tonkünstler, welcher zu Ende des 16. Jahrhunderts in Süddeutschland lebte und wirkte. Von ihm: »Kurzweilige deutsche Liedlein mit vier und fünf Stimmen« (Nürnberg, 1588 bis 1594).

Brechung, a. der Accorde (s. Arpeggio; Gebrochene Accorde), b. des Schalles (s. Klang).

Brecneo, Luis **von,** ein im 17. Jahrhundert in Spanien geborener und dort lebender, mit Auszeichnung erwähnter Guitarrevirtuose.

Bredal, J., Orchesterdirigent und Componist zu Kopenhagen, ein Schüler Kuhlau's, geboren 1800 zu Kopenhagen. Im J. 1835 wurde eine Oper von ihm, »Die Guerillas«, zur Aufführung gebracht, die sich jedoch nicht zu halten vermochte. Er hat auch eine grosse Anzahl von Klavierstücken allerlei Art geschrieben.

Bredal, Niels Krog, hiess ein rühmlich bekannter dänischer Dichter-Componist des vorigen Jahrhunderts, von dessen Leben nur bekannt ist, dass er erst Vicebürgermeister zu Drontheim war, später nach Kopenhagen übersiedelte und dort 1778 in seinem 46. Lebensjahre gestorben ist. Seine Werke, meist Singspiele, welche in der Nationalsprache auch gedruckt erschienen sind, führen die Titel: »Der zweifelhafte Hirt«, »Der Einsiedler«, »Der glückliche Werber« und »Der Liebhaber nach der Mode«. 0.

Brede, Samuel Friedrich, gestorben im J. 1796 als Musikdirector zu Stettin, hat sich nur durch die Composition von Klaviersonaten und Liedern bekannt gemacht.

Bredeniers, Henri, französischer Kirchencomponist des 16. Jahrhunderts, von dessen äusseren Lebensumständen uns nur die ebenso dürftige, als zweifelhafte Nachricht überliefert worden ist, dass er zu Lierre (?) geboren sein soll.

Bredow, Ferdinand **von,** geboren 1770 in Berlin, wird als guter Klavierspieler und Componist damaliger Zeit aufgeführt. Er starb in jungen Jahren, nämlich 1798, gleichfalls in Berlin.

Bredow, Georg **von,** Besitzer der Herrschaft Wagenitz im Havellande, lebte von 1830—1834 als ein die Musik gründlich studirender Dilettant in Berlin, wo er ein Schüler Otto Nicolai's und, nach dessen Berufung nach Rom, C. Böhmer's war. B. ging zu

seiner weiteren Ausbildung im J. 1834 gleichfalls nach Italien und theilte nach seiner Rückkehr seinen Aufenthaltsort zwischen Berlin und Wagenitz. Von seinen Compositionen sind im Druck mehrere Hefte ansprechender Lieder erschienen.

Bredow, W. **von,** vorzüglicher Fagottbläser zu Berlin, der den Titel eines Hauptmanns führte. Er war auf seinem Instrumente ein Schüler Ritter's und wird 1806 als Mitglied des von Tausch sen. in Berlin gegründeten Conservatoriums für Blasinstrumente genannt.

Bree, Johann Bernhard **van,** ein ausgezeichneter und fruchtbarer holländischer Tonkünstler und Componist, wurde am 29. Januar 1801 zu Amsterdam geboren. Seine erste Musikbildung erhielt er von seinem Vater, der ihm Violinunterricht, und von Bertelmann, der ihm einige Lectionen in der Composition gab. Seine Anlagen und sein Fleiss brachten ihn in dieser seiner Studienzeit in Amsterdam, später im Haag überraschend schnell und glücklich vorwärts. Nachdem er mehrere Jahre im Orchester des Französischen Theaters als Violinist fungirt hatte, auch seit 1821 mit dem besten Erfolge als Virtuose in Conzerten aufgetreten war, wurde er 1829 zum artistischen Director der Gesellschaft *Felix meritis* berufen. Die Conzerte dieses Vereins leitete er mit grosser Umsicht und Auszeichnung bis an seinen Tod, der am 14. Febr. 1857 erfolgte. Als Tonsetzer folgte er der gediegenen Richtung, wie die von ihm componirten Sinfonien, Ouvertüren, Instrumentalquartette, Violinstücke, Kirchenwerke, Cantaten, Lieder und Gesänge beweisen. Sein gefühlvolles, empfindungstiefes Lied »Adolph an Marien's Grabe« ist auch in Deutschland allgemein beliebt geworden. Von Opern B.'s sind zu nennen: »*Le bandit*« und »Sappho«.

Brehmer, Karl, ein guter Violinist, der seit 1843 als Kammermusicus Mitglied der königl. Kapelle in Berlin war und zugleich die Stelle als Ballet-Correpetitor der Oper bekleidete, die nach seinem Abgange H. Bahlke erhielt.

Breidenstein, Heinrich Karl, Dr. der Philosophie, königl. Musikdirector und Professor der Musik an der rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn, geboren am 28. Febr. 1796 zu Steinau in Kurhessen, besuchte das Gymnasium zu Hanau und bezog, nachdem er als freiwilliger Jäger an den Befreiungskriegen Theil genommen hatte, die Universitäten Berlin und Heidelberg, um Jurisprudenz zu studiren. Sein entschiedenes Talent zur Musik veranlasste ihn jedoch bald, dem Studium der Rechtswissenschaft zu entsagen und sich ganz der Musik zu widmen. Sehr fördernd war es für ihn, dass er in Heidelberg mit Thibaut bekannt wurde, in dessen Gesangverein B. zuweilen Thibaut's Platz am Flügel einnehmen musste. Nach vollendeten Universitätsstudien nahm B. eine Hauslehrerstelle beim Ex-Minister Grafen Wintzingerode in Stuttgart an, wo er die Erziehung der beiden Enkel des Grafen leitete, und ging darauf als Oberlehrer an die Erziehungsanstalt des Oberkirchenrathes Schwarz in Heidelberg. Von 1821—1823 privatisirte er in Köln und hielt dort, wie auch 1827 in Berlin, sehr besuchte Vorlesungen über Theorie der Musik. Im Juli 1823 übernahm B. seine jetzige akademische Stellung, in der er seit einer langen Reihe von Jahren segensreich gewirkt hat. Grosse Verdienste erwarb er sich ausserdem noch um die musikalischen Verhältnisse der Stadt Bonn durch Bildung eines Orchesters und eines Singvereins, den er in uneigennütziger Weise 30 Jahre lang leitete und mit ihm die bedeutendsten Werke unserer Classiker zur Aufführung brachte. Auch das auf dem Münsterplatze zu Bonn seit 1845 errichtete Standbild Beethoven's verdanken wir hauptsächlich der Anregung und den eifrigen Bemühungen B.'s. Als Componist ist B. bekannt geworden durch Herausgabe von Orgelstücken, Liedern, Cantaten und Motetten. Der in op. 1 vorkommende schöne Choral (Text von Novalis): »Wenn ich ihn nur habe«, (*bb es, d c bas g*) ist Vielen bekannt; seine in fünf Heften bei Marcus in Bonn herausgekommene Singschule hat grosse Verbreitung gefunden. Dass B. Dichter des Liedes ist: »Was schimmert dort auf dem Berge so schön«, dürfte vielen Liedertäflern unbekannt sein. Von seinen zahlreichen noch nicht edirten Schriften über die einzelnen Zweige der Musik ist jetzt das grosse Werk über Structur, Behandlung und Geschichte der Orgel, der Vollendung nahe.

Breidenstein, Johann Philipp, Organist und Tonsetzer, geboren am 9. April 1724 zu Windeken, gestorben am 18. Januar 1785 als Professor zu Giessen.

Breitendich, Christian Friedrich, ein um die Mitte des vorigen Jahrhunderts auf Schloss Christiansborg in Kopenhagen als königlich dänischer Hoforganist angestellter Tonkünstler, der als Theoretiker wie Praktiker gleich hoch gerühmt wird. Von seinen theoretischen Werken sind nur zwei bis auf uns gekommen: »Et lidet Forsög paa at kunde läresig selv at synge en Choral efter Noder« (Versuch eines Lehrbuches zum Selbstunterricht im Choralsingen nach Noten) (Kopenhagen, 1766), und: »Underwiisning, hvorledes man kan läresing selv at sätte Harmonien til sammen efter de over Noderne satte Ziffern« (Lehrbuch zum Selbstunterricht in der Generalbassbezifferung) (Kopenhagen, 1766). Seine Compositionen, meist Kirchensachen, haben sich bis in die neuere Zeit in Gebrauch befunden. Zu bemerken ist noch, dass B. das erste dänische Choralbuch, betitelt: »Fuldstendig Choral-Bog etc.« (Kopenhagen, 1761), herausgab. Mehr über B. berichtet Thielo's »Tanker og Regler« (S. 6). 2.

Breitengasser, Wilhelm, ein ungefähr ums Jahr 1530 lebender geschickter Contrapunktist, von dessen Compositionen noch einige in Hans Walther's »*Cantionale*« und anderen Sammelwerken erhalten sind. Die bedeutenderen seiner Werke finden sich in dem Buche: »*Liber quindecim Missarum a praestantibus musicis compositarum, quarum nomina una cum suis autoribus sequens pagina commonstrat*« (*Norimbergae, apud Joh. Petrejum*, 1539), wovon sich ein Exemplar auf der Zwickauer Bibliothek befindet. Auch von B. gesetzte Lieder, welche 1534 gedruckt worden sind, finden sich in der Bibliothek zu München vor. 0.

Breiting, Hermann, ein Tenorist der neueren Zeit, dessen Organ die Grenzen der gewöhnlichen Stärke weit überbot und desshalb für Heldenpartien vorzüglich geeignet war, hat seinen Ruf über fast ganz Europa ausgebreitet. Geboren war derselbe am 24. Octbr. 1804 zu Augsburg und eigentlich für die Gelehrtenlaufbahn bestimmt, wesshalb er die Universitäten zu Erlangen und Würzburg bezog. Sein Talent jedoch in der Musik und sein Stimmmaterial entschieden über seinen ferneren Lebensberuf. In Mannheim betrat er 1826 zuerst die Bühne mit bedeutendem Erfolge und erhielt, nachdem er 1827 in München gastirt hatte, eine sechsjährige Anstellung an der königlichen Oper in Berlin. Leider musste er diese Stellung, angeblich krankheitshalber, schon im Januar 1829 aufgeben. Nach seiner Genesung gastirte B. 1832 am Kärnthnerthortheater in Wien und ward in Folge dessen Mitglied der k. k. Hofoper bis zum Jahre 1837. Von dieser Zeit an bis zu seinen letzten Tagen hin begegnen wir B. stets ohne festes Engagement: 1837 in Darmstadt, 1839—1842 in Petersburg, später wieder in Deutschland und England, überall die Bewunderung der Menge durch seinen Gesang wach rufend, bis endlich Darmstadt ihm in der Stellung eines Musiksecretärs des Hoftheaters einen bleibenden Aufenthalt bot. Eine Geisteskrankheit, die ihn 1856 hier erfasste, war die Veranlassung zu seinem am 5. Decbr. 1860 in der Landes-Irrenanstalt Hofheim erfolgten Tode. 2.

Breitkopf, Johann Gottlob Immanuel, einer der gelehrtesten Kenner und eifrigsten Förderer der Buchdruckerkunst im Allgemeinen und des Typen-Notendruckes, einer Kunst, die er vom Untergange rettete und, so zu sagen, von Neuem erfand, insbesondere. Er wurde am 23. Novbr. 1719 in Leipzig geboren, wo sein Vater, Bernhard Christoph B., in demselben Jahre mit nur bescheidenen Mitteln eine Schriftgiesserei, Buchdruckerei und Buchhandlung angelegt hatte. Herangewachsen, entschied sich B., seinem betriebsamen Vater zum Missvergnügen, für den Gelehrtenstand. Im Verlaufe seiner akademischen Studien auf der Leipziger Hochschule, während welcher Zeit er gleichwohl den Vater im Geschäfte mit unterstützen musste, warf er sich plötzlich mit Vorliebe und Eifer auf die Mathematik, ohne dabei vorauszusehen, dass gerade die Mathematik ihn wieder auf die Buchdruckerkunst leiten und ihm in der praktischen Anwendung auf dieselbe einst überaus nützlich sein werde. Zuerst veranlasste ihn in dieser Beziehung die sinnreiche Idee eines Dürer, die Buchstaben behufs gleichmässigerer und angenehmerer Form geometrisch zu construiren, auf ähnliche Ziele hinzuarbeiten, um dadurch die deutsche Type, die in Gefahr stand, als geschmacklos verbannt und der lateinischen aufgeopfert zu werden, vor dem Ein-

gehen zu bewahren. Er suchte unablässig, ihr das Eckige und Unbeholfene zu nehmen, vermochte aber sich selbst hierin niemals vollkommen zu befriedigen. Dennoch haben ihn seine unausgesetzten Bestrebungen zu einem Reformator und Wiederhersteller der heruntergekommenen typographischen Kunst und Schönheit gemacht. Ihm verdankt man auch seit 1754 die Kunst, Noten mit beweglichen Typen zu setzen und dadurch die dem Untergange bereits verfallene Kunst des Notendruckes nicht blos zu retten, sondern auch auf diejenige Stufe der Vollkommenheit zu bringen, welche sie erreichen musste, um der modernen Musik genügen zu können. B. hat, trotz allen Einsprüchen von Druckern des Auslandes, den unumstösslich erwiesenen, wohlverdienten Ruhm, der Begründer unseres heutigen Notentypendruckes zu sein, und das Verdienst, die ausgezeichnetsten, unübertroffenen Notendrucke sowohl im Typen- als im neueren Plattendrucke zu liefern, ist bei seinem Hause (s. Breitkopf und Härtel) bis auf den heutigen Tag geblieben. Von weniger praktischem Nutzen war B.'s Erfindung, Spiel- und Landkarten, Abbildungen und chinesische Charaktere durch bewegliche Typen herzustellen. Letzere Erfindung brachte ihm die Anerkennung der Pariser Akademie und sogar die Glückwünsche des Papstes. Noch wichtiger war es, dass es ihm gelang, die Metallmasse der Typen zu verbessern, ihr eine grössere Härte und Dauerhaftigkeit zu geben, das Schmelzen und Giessen zu erleichtern und an den Pressen mannigfache Verbesserungen anzubringen. Die Früchte seines Eifers und Studiums auf dem Gesammtgebiete der Buchdruckerkunst sind folgende gründliche und wichtige Werke: »Ueber die Geschichte und Erfindung der Buchdruckerkunst« (Leipzig, 1774), der die vorläufige Anzeige einer »Geschichte der Buchdruckerkunst« folgte, an deren Vollendung ihn der Tod hinderte; »Versuch, den Ursprung der Spielkarten, die Einführung des Leinenpapiers und den Anfang der Holzschneidekunst in Europa zu erforschen« (Leipzig, 1784, 4⁰), wovon nur der erste Theil erschien, während Roch aus den hinterlassenen reichhaltigen Papieren eine fragmentarische Materialienlese als zweiten Theil (Leipzig, 1801, 4⁰) folgen liess; »Ueber Bibliographie und Bibliophilie« (Leipzig, 1793, 4⁰). B. starb am 28. Januar 1794 zu Leipzig mit dem Rufe eines deutschen Biedermannes im vollen Umfange des Wortes und hinterliess eine der grössten Buchdruckereien und Schriftgiessereien nebst Buch- und Musikhandlung. — Sein Sohn, Christoph Gottlob B., geboren 1750, der im Verein mit Gottfried Christoph Härtel, geboren zu Schneeberg 1763, unter der Firma Breitkopf und Härtel (s. d.) das Geschäft fortsetzte, das durch eine Stein- und Zinndruckerei, sowie durch eine Fabrik musikalischer Instrumente erweitert wurde, starb schon im J. 1800 (s. den folgenden Art.). — Der älteste Sohn Johann Gottlob Immanuels, nämlich Bernhard Theodor B., geboren 1749 zu Leipzig, studirte daselbst und wurde zum Magister promovirt. Er zeichnete sich sowohl als theoretischer wie als praktischer Musiker aus und veröffentlichte mehrere seiner Compositionen.

Breitkopf und Härtel, die älteste und berühmteste Buch- und Musikverlagsfirma, eines der ausgedehntesten und umfangreichsten Geschäfte der Welt, hat seinen Sitz in Leipzig, wo es, aus geringen Anfängen erwachsen, seit nun 152 Jahren in Ehren und Ansehen besteht und ohne Stillstand im grossartigsten, zeitgemässen Weiterblühen noch begriffen ist. Das Gründungsjahr dieses Geschäftshauses ist das J. 1719, wo Bernhard Christoph Breitkopf aus Klausthal in Leipzig eine Buchdruckerei errichtete, mit der er bald eine Schriftgiesserei und einen Buchhandel verband. Diese drei Geschäftszweige gingen 1745 an Johann Gottlob Immanuel Breitkopf (s. d.), den Sohn des Gründers, über. Diesem gelehrten, verdienstvollen und rastlos thätigen Manne gebührt ein Ehrenplatz nicht blos im Geschäftsleben, sondern in der Musik überhaupt. Die Herstellung von Musikalien wurde durch ihn und nach ihm von der Firma im grössten Maassstabe betrieben, und stets waren es die besten und edelsten Blüthen der Literatur, welche hier ihren Verlagsort fanden und in der zeitgemäss würdigsten Ausstattung in die Welt traten. Noch unter der Leitung Johann Gottlob Immanuel Breitkopf's waren es vornehmlich die Werke von Philipp Emanuel Bach, Leopold Mozart, Graun, Rolle, Hiller u. s. w., welche von hier aus edirt wurden und dem deutschen Musikalienhandel einen neuen Impuls gaben. Was auf diese Art hoffnungsvoll begonnen worden war, führte der Sohn des eben Genannten, Christoph

Gottlob Breitkopf in Verbindung mit seinem Geschäfts-Theilhaber Gottfried Christoph Härtel, geboren 1763 zu Schneeberg, unter der Firma B. und H. in mit wachsendem Betriebe sich steigernder Thätigkeit weiter; die künstlerische wie die technische Seite des Verlags fanden, der überkommenen Tradition gemäss, die sorgfältigste Pflege und wesentliche Erweiterungen. Als der Musik-Typendruck den hochgestiegenen Ansprüchen des Zeitgeschmackes nicht mehr vollständig genügte, wurde eine Zinn- und eine Steindruckerei angelegt, um allen Anforderungen gerecht zu werden. Bald darauf wurde auch die noch jetzt blühende Pianofortefabrik begründet und mit Intelligenz und guten Mitteln in Betrieb gesetzt. Der Musikalienverlag wurde durch die Erwerbung der wichtigsten und ausgezeichnetsten Compositionen auf dem höchsten Höhepunkt erhalten, und die Veranstaltung von kostspieligen Gesammtausgaben der Werke von Haydn, Mozart, Clementi und Dussek zeigte, dass man bei allen Unternehmungen zunächst immer an das Interesse der Kunst dachte. Hand in Hand mit den Bestrebungen so edler und grossartiger Art ging die Herausgabe der weltbekannten »Allgemeinen musikalischen Zeitung«, welche im October 1798 von der Firma B. und H. ins Leben gerufen und unter zeitweilig, namentlich in den Kriegsjahren beträchtlichen Opfern bis zum J. 1848 gehalten wurde. Dieses, namentlich unter der Redaction von Friedrich Rochlitz und G. W. Fink, trefflich geführte, überaus wichtige Organ steht in seinem Einfluss auf die musikalischen Zustände der Zeit so hoch da, dass ihm ein Platz in der deutschen Kunstgeschichte gebührt (s. auch Zeitschriften, musikalische), namentlich als es von 1806 bis 1816 als einziges deutsches Blatt übrig geblieben war, welches die rein musikalischen Interessen vertrat. Christoph Gottlob Breitkopf starb im J. 1800, der Mitbesitzer der Firma Gottfried Christoph Härtel im J. 1827, und das Geschäft ging hierauf in seinem ganzen grossen Umfange an zwei Söhne und zwei Töchter des Letzteren über, in deren Besitz es noch gegenwärtig ist. Diese beiden die geschäftliche Oberleitung führenden Söhne sind Dr. Hermann Härtel, geboren am 27. April 1803, früher Stadtrath und Secretär des Buchhändlervereins und Raymund Härtel, geboren am 9. Juni 1810, derzeitiger Vorsitzender des Leipziger Buchhändlervereins und der Genossenschaft der deutschen Buchdrucker, dem seine Vaterstadt nach langjährigem Wirken als Stadtrath das Prädicat Stadtältester verlieh. Beide Besitzer haben in intelligenter und liberaler Weise das berühmte Geschäft in jeder Beziehung auf der schon lange erreichten Spitze aller Unternehmungen gleicher Art gehalten, indem sie mit der Zeit fortschritten, zahlreichen jungen Talenten die Wege bahnten und bewährte Namen fester mit sich verbanden, gleichzeitig aber auch unaufhörlich ihre technischen Anstalten erweiterten. Alle Meister der Gegenwart, alle musikalischen Namen von Belang finden sich in dem reichhaltigen Verlagskataloge von B. und H. und zum grössten Theile mit ihren wichtigsten und umfangreichsten Werken vertreten, und die grossartige Beethoven-, Bach- und Händel-Ausgabe in gleichförmigem, würdigen Gewande vertritt in der letzten Zeit die Ehre des berühmten Geschäftes auch nach anderer Seite hin. Eine ununterbrochen fortgeführte wohlfeile Ausgabe alter und neuer Classiker in eleganten, roth cartonnirten Bänden hat neuerdings den schon längst verehrten Namen der Firma auch in bester Weise populär gemacht. Der Musikverlag des Hauses B. und H. umfasst zur Zeit etwa 13,000 Nummern, von denen einzelne mehr als 400 Platten enthalten; dazu kommen noch sämmtliche Typendruckwerke und die grosse Beethoven-Ausgabe. Der Buchverlag ist ein in sich abgegrenzter Hauptzweig des Geschäftes und weist die wichtigsten musikwissenschaftlichen, theologischen und juristischen Werke, sowie viele Wörterbücher fremder Sprachen u. A. auf. Die Pianofortefabrik und die Buchdruckerei erfreuen sich gleichfalls eines Weltrufs, und wie die erstere durch Abnehmer in allen Erdtheilen in ihrem Betriebe noch immer zunimmt, so erfreut sich die letztere zahlreicher, wichtiger Aufträge von allen Seiten her, sodass sie zwölf Schnell- und acht Handpressen und etwa 150 Personen ununterbrochene Beschäftigung giebt. Ausserdem besitzt die Firma ihre eigene grossartige Notenstecherei, eine Schriftgiesserei, Steindruckerei und Buchbinderei, die sämmtlich in dem neuen, 1867 vollendeten grossartigen Geschäftshause in der Nürnberger Strasse zu Leipzig Platz gefunden haben. Am 27. Januar 1869, einem für die Kunst ausserdem durch Mozart's Geburt so wichtigen

Tage, feierte das berühmte Etablissement das 150jährige Jubiläum seines Bestehens, ein Fest, welches die Theilnahme aller künstlerischen und wissenschaftlichen Kreise des In- und Auslandes in hohem Maasse in Anspruch nahm. In Leipzig selbst brachten die Spitzen der Behörden, die Autoritäten in Kunst und Wissenschaft, die Collegen im Buch- und Musikalienhandel und zahlreiche andere das geistige Leben der Stadt fördernde Persönlichkeiten und Vereine den gegenwärtigen Besitzern und Vorstehern des berühmten Hauses ihre Glückwünsche und Huldigungen entgegen, und in der That gehört es zu den seltensten Erscheinungen, dass ein Etablissement nach mehr als anderthalbhundertjährigem Bestehen von der vorwärts eilenden Zeit nicht überfluthet, vielmehr in fortwährendem Wachsthum begriffen ist.

Breitoline, ein im J. 1856 von Leopold Breit aus Brünn erfundenes, der Viola ähnliches und mit fünf Metallsaiten bespanntes Streichinstrument, dessen Klangfarbe in der tieferen Lage dem Violoncell, in der höheren der Bratsche ähnelt. Der Ton war zwar schwach, aber angenehm. Das Instrument hatte nur das untere *f* mehr, als die Viola. Die Behandlungsweise war nicht bequem und praktisch, denn man musste das Instrument am Tische befestigen, um darauf mit dem Bogen zu spielen. Es geschah in derselben Art wie bei der Zither, nur dass man mit dem Bogen die Saiten strich. Im August 1856 liess sich der Erfinder in Prag auf diesem Instrumente hören und entwickelte dabei eine bedeutende technische Fertigkeit. E.

Breitschaedel, Johann Nepomuk, Pianist und Componist von einigem Ruf, der bis vor Kurzem in Wien lebte und wirkte.

Breitung, Karl, Organist und Musiklehrer, ist im zweiten Viertel dieses Jahrhunderts in Eisleben angestellt gewesen.

Breling, Niels, ein gelehrter schwedischer Theologe und Jurist, Doctor der Gottesgelahrtheit und auch Instrumentebauer und musikalischer Schriftsteller, war geboren zu Grum in Wermeland 1690 und starb als Pastor zu Pulstadt 1753. Von ihm existiren zahlreiche Schriften über Instrumentebau.

Bremner, Robert, ein gelehrter englischer Tonkünstler und Musikverleger in London und Edinburg, der sich in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts als Virtuose auf mehreren Instrumenten, durch Compositionen und literarische Werke rühmlichst bekannt machte. Gerber führt eine lange Reihe seiner theoretischen und praktischen Arbeiten auf. Als Componist von Liedern und Gesängen, die meist in Sammlungen erschienen, war er zugleich Selbstverleger. Auch eine Guitarreschule von ihm wird erwähnt, ausserdem besonders ein Werk »*Rudiments of music with Psalmody*« (London, 1763) und ein anderes »*Thougths on the Performers of Concert music*«, von welchem letzteren sich eine deutsche Uebersetzung in Cramer's »Magazin der Musik« (Jahrg. 1, S. 1213 bis 1235) befindet.

Brendel, Karl Franz, Lehrer der Musikgeschichte, Aesthetik und Declamation am Conservatorium der Musik in Leipzig, wurde am 26. Novbr. 1811 zu Stolberg im Harz geboren. In Freiberg in Sachsen, wohin sich seine Eltern begeben hatten, besuchte er das Gymnasium und erhielt bei Aug. Ferd. Anacker Musikunterricht. Seit 1832 studirte er in Leipzig Philosophie und nahm während seiner dortigen Universitätszeit Klavierlectionen bei Frdr. Wieck. In Berlin setzte er seine wissenschaftlichen Studien fort und erwarb sich die philosophische Doctorwürde. Ausschliesslich der Musik wandte er sich 1843 zu, wo er in Freiberg öffentlich musikhistorische und ästhetische Vorlesungen hielt. Ein Gleiches that er in Dresden, siedelte 1844 nach Leipzig über und brachte das Eigenthum und die Redaction der von Rob. Schumann begründeten »Neuen Zeitschrift für Musik« an sich, die im Laufe der Zeit sich unter seiner Führung zu einem ausgeprägten Parteiblatt der neuromantischen Richtung in der Musik, namentlich Rich. Wagner's und F. Liszt's, umwandelte. B. selbst wurde ein eifriger Parteigänger für diese Richtung und ebnete derselben durch Wort und Schrift emsig die Bahn. Dies geschehen, war er der feurigste und geistvollste literarische Verfechter und Vorkämpfer der Principien der genannten Schule und zog sich die heftigsten Angriffe und Anfeindungen, wie von den Verehrern der classischen Schule, so auch besonders von den Anhängern Mendelssohn's und Schumann's zu. Bemerkenswerth ist es, dass er zuletzt es aufgab, aus seiner Parteistellung die äusser-

sten Consequenzen zu ziehen, und, während die sogenannte neudeutsche Schule weiter stürmte, sich in versöhnlicher Weise wieder den übrigen Richtungen näherte und eine Ausgleichung der Gegensätze unternahm. Leider starb er am 25. Novbr. 1868 zu Leipzig, gerade in einer Zeit, wo seine zuletzt befolgten Bestrebungen vielleicht mit besonderem Gewichte in die Wagschale gefallen wären und viel zur Besänftigung der schroffer als je sich entgegenstellenden Parteien beigetragen hätten. Die von ihm fast 25 Jahre hindurch geleitete Zeitung fuhr in den von ihm adoptirten versöhnlichen Tendenzen fort und hörte auf, entschiedenes Oppositionsblatt zu sein, sodass die extreme Richtung die »Neue Zeitschrift für Musik« als Parteiblatt aufgab und sich mehr und mehr dem 1870 neu entstandenen »Musikalischen Wochenblatt« zuwendete. Die hervorragendsten musikalisch-literarischen Werke B.'s sind: »Grundzüge der Geschichte der Musik« (Leipzig, 1848; 5. Aufl. ebendas., 1861), »Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich« (2 Bde. Leipzig, 1852; 4. Aufl. ebendas., 1867), »Die Musik der Gegenwart und die Gesammtkunst der Zukunft« (Leipzig, 1854), »Franz Liszt als Symphoniker« (Leipzig, 1859) und »Geist und Technik im Klavierunterricht, Andeutungen zur methodischen Gestaltung desselben unter technischen, pädagogischen und künstlerischen Gesichtspunkten« (Leipzig, 1867).

Brendicke, Karl, ein trefflicher Violinist und als solcher Schüler F. A. Henning's in Berlin, liess sich zuerst 1826 in Berlin öffentlich hören, wurde 1827 kgl. Kammermusiker, starb aber schon 1832 zu Berlin.

Brendler, Erich, angesehener und begabter schwedischer Tonsetzer, der im J. 1845 zu Stockholm starb und u. A. auch mehrere Opern geschrieben hat, die im Auslande jedoch nicht bekannt geworden sind.

Brenneisen heissen in der Orgelbaukunst ganz kleine eiserne Stangen von ungefähr 47 Centimeter Länge, die an den Enden mit Kegelköpfchen von je verschiedenem Durchmesser versehen sind; an einer Seite beträgt der Durchmesser etwa 12,8 und an der anderen 17,5 Millimeter. Diese B. gebraucht der Orgelbauer zur Vergrösserung der verschiedenen Löcher in den Pfeifenstöcken an Stelle des sogenannten Aufreibebohrers nach überkommener Weise, bis der Bauch des Loches so gross ist, als er sein soll. †

Brennessel, Franz, bedeutender Harfenvirtuose und Componist für sein Instrument, der 1766 als königl. Kammermusicus und Harfenist der Opernkapelle in Berlin angestellt wurde und 1770 eine Conzertreise durch Deutschland, Italien und Frankreich unternahm. Im J. 1806 wurde er pensionirt und starb nach 1812 zu Berlin. Von seiner Composition sind u. A. zwei Sonaten für Harfe und Flöte.

Brenntner, Joseph, ein anerkannt trefflicher Kirchencomponist aus der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts, der aus Böhmen gebürtig war.

Brenske, K. F., königl. Kammermusicus und Posaunist der Opernkapelle zu Berlin seit 1817, starb 1834 zu Berlin. Er blies auch das Klappenflügelhorn.

Brescianello, Giuseppe Antonio, ein aus Italien stammender Tonsetzer und Dirigent, der seit 1716 als Kapellmeister des Herzogs von Württemberg in Stuttgart angestellt war.

Bresciani, Benedetto, geboren 1658 zu Florenz und gestorben ebendaselbst um 1740 als Bibliothekar des Grossherzogs von Toscana, war ein eben so gelehrter Mathematiker, als geschickter Musiker. In seinem Nachlasse fand sich u. A. ein »*Libellus de musica veterum*« und ein Werk »*De systemate harmonico etc*«.

Bresciani, Pietro, italienischer Operncomponist, geboren in Padua, war Schüler des Antonio Calegari, Kapellmeisters an der Kirche *del Santo,* und schrieb im J. 1827 für Padua die Oper: »*L'arbore di Diana*«, so wie die Oper »*La Fiera di Frascati*«, welche Beifall fanden. Im J. 1830 componirte er eine Cantate zu Ehren des berühmten Sängers Velutti, die in der Wohnung des betreffenden Künstlers aufgeführt wurde. Im J. 1833 folgte für Padua die Oper: »*I promessi sposi*« (nach Manzoni's Romane bearbeitet), welche im J. 1869 auch von Petrella in Musik gesetzt worden ist. E.

Brescioni, Francesco da, ein als trefflich gerühmter italienischer Klavierspieler und Tonsetzer der Gegenwart. •

Breslaur, Emil, geboren den 29. Mai 1836 zu Kottbus, besuchte das Gymnasium seiner Vaterstadt und wirkte in derselben nach bestandener Lehrerprüfung drei Jahre hindurch als jüdischer Prediger, Religionslehrer und Chordirector. Von Liebe zur Musik getrieben, studirte er hierauf, von den Elementen der Kunst beginnend, vier Jahre lang am Stern'schen Conservatorium der Musik in Berlin und zwar Klavierspiel bei H. Ehrlich und J. Vogt, Orgel bei Schwanzer, Composition bei Flod. Geyer und Frdr. Kiel, Direction bei Jul. Stern. Er wurde darnach als Lehrer der Theorie und des Pianofortespiels bei der vom Professor Theod. Kullak geleiteten »Neuen Akademie der Tonkunst« angestellt, welche Stellung er noch gegenwärtig bekleidet. Als Componist hat er sich durch instructive und Salon-Pianofortestücke und durch ein- und mehrstimmige Lieder, welche in Berlin, Leipzig und Breslau erschienen sind, vortheilhaft bemerklich gemacht. Musikpädagogische Aufsätze und Recensionen aus seiner Feder befinden sich in der Berliner Musikzeitung »Echo«.

Bresson, Mlle., rühmlichst bekannte Pianistin und Violinistin, welche um 1820 in Paris lebte und eine Reihe auch in Deutschland bekannt gewordener kleinerer Stücke für Klavier, für Klavier und Violine und für Klavier und Harfe erscheinen liess, in denen sich Geschmack bekundet. Seit 1827 scheint sie von der Oeffentlichkeit zurückgetreten zu sein.

Bresy, Hugo **von,** auch Bregy und Bercy geschrieben, altfranzösischer Tonkünstler und Dichter, lebte unter der Regierung Philipp August's.

Bretagne, Pierre **de,** Augustinermönch, Prediger und Hoftheologe in München, wurde 1666 zu Semur geboren, studirte zu Dijon und begab sich hierauf nach Paris, wo er Doctor der Sorbonne wurde. Nach München berufen, wurde er Beichtvater des Kurfürsten Maximilian II. von Bayern. Fünfzehn Jahre später kehrte er nach Paris zurück und starb daselbst 1733 oder 1734. Von ihm eine Schrift »*Tractatus de excellentia musicae antiquae Hebraeorum et eorum instrumentis*« mit 20 Abbildungen althebräischer Instrumente (Paris, 1707; München, 1718), welche von Becker und Fétis sehr gelobt wird.

Breteuil, Baron **von,** Director und eifriger Förderer der von der Grossen Oper in Paris angelegten Schule für Gesang und Declamation, für welche er 1784 den Namen »*Ecole royale de chant et de déclamation*« erwirkte. Nachdem diese Anstalt um 1793 auch den Instrumentalunterricht als Lehrgegenstand aufgenommen hatte, wurde jener Name vom Convent in »*Institut national de musique*« umgetauscht und erhielt endlich 1795 als »*Conservatoire*« seine endgültige feste Einrichtung und Wichtigkeit als die grossartigste aller Musikschulen alter und neuer Zeit.

Breton, falsche Lesart für Berton (s. d.).

Breton, Joachim **le,** französischer musikalischer Schriftsteller, geboren den 7. April 1760 zu Saint-Meen in der Bretagne, war der Sohn eines Hufschmiedes und verdankte es seinen frühzeitig hervortretenden guten Anlagen, dass sich ein Gönner fand, der ihn studiren liess. Die Theatiner bestimmten hierauf den Grosses versprechenden Jüngling, in den geistlichen Stand zu treten, und verliehen ihm schon in seinem 19. Lebensjahre die Professur der Rhetorik ihn ihrem Collège zu Tulle. Der Ausbruch der Revolution führte B. nach Paris, wo er sich verheirathete und vom Directorium die Anstellung als Bureau-Chef der Abtheilung für die schönen Künste im Ministerium des Innern erhielt. Unter dem Consulate wurde er später Mitglied der Akademie und Secretär der Classe für schöne Künste. In dieser Stellung verblieb er bis zur Restauration des Jahres 1815, wo er eben so wie mehrere andere Gelehrte aus dem Institute ausscheiden musste. B. wandte hierauf seinem Vaterlande den Rücken und ging nach Brasilien, starb aber bereits am 9. Juli 1819 in Rio de Janeiro. Von ihm: »*Rapport sur l'état des beaux-arts*« (Paris, 1810), eine sehr wichtige Schrift, weil darin der Zustand der Musik in Frankreich seit 1795 ausführlich behandelt ist; ferner »*Notice historique sur la vie et les ouvrages de Joseph Haydn*« (Paris, 1810), den bezüglichen Griesinger'schen Notizen in der »Leipz. Allg. Ztg.« zum grössten Theil entnommen, und endlich »*Notice sur la vie et les ouvrages de Grétry*« (Paris, 1814).

Brettgeige, Stockgeige, Taschengeige, Sackvioline u. s. w. (französisch: *Poche* oder *Pochette*), nannte man im vorigen Jahrhundert eine oft von Tanzmeistern bei ihren Lectionen gebrauchte, sehr kleine Violine, deren Stimmung eine Quarte höher war, als die der gewöhnlichen Geige. Dass der Schallkasten in dieser Grösse nur die Dicke eines etwas starken Brettes zu haben brauchte, mag die Veranlassung zu der Benennung B. gegeben haben; die anderen deutschen Benennungen hingegen deuten auf die Art hin, wie man gewöhnlich dies Instrument transportirte. Dass die B., wie Schilling in seinem »Universal-Lexikon der Tonkunst« (Stuttgart, 1840) behauptet: »aus einem Brette bestand, welches nach oben hin etwas spitzer als die gewöhnliche Geige zulief und nur etwas kleiner gewesen sei«, ist zu bezweifeln. Jetzt führt man dies Instrument unter dem Namen Halb- oder Viertel-Violine, und lässt oft Kindern, die eine grosse Geige noch nicht beherrschen können, auf diesem den ersten Unterricht ertheilen; seltener, aber doch noch zuweilen, wenden dasselbe die Tanzlehrer in ihren Lectionen an. B.

Bretzner, Christoph Friedrich, bekannter Lust- und Singspieldichter, wurde am 10. Septbr. 1748 zu Leipzig geboren, wo er als pünktlicher, redlicher Geschäftmann angesehen, als angenehmer Gesellschafter beliebt, bis zu seinem Tode, am 31. Aug. 1807, Mitinhaber einer kaufmännischen Handlung war. Sein urwüchsiges komisches Talent, dem allerdings die Verfeinerung abging, spricht sich sehr liebenswürdig in seinem berühmten, für Joh. André geschriebenen Singspiele »Belmonte und Constanze oder Die Entführung aus dem Serail« (1780) aus, welches durch Mozart's Musik populär und unsterblich geworden ist. Auch bearbeitete er frei nach *Così fan tutte*: »Die Weibertreue oder Die Mädchen sind von Flandern« (Leipzig, 1794). Gesammelt erschienen von ihm Schauspiele (2 Bde., Leipzig, 1792 bis 1796) und Singspiele (Leipzig, 1796).

Breuer, Bernhard, Musikalienhändler in Köln, dabei aber zugleich ein ausgezeichneter Violoncellist und Componist, wurde im J. 1808 zu Köln geboren und schon frühzeitig von seinem Grossvater, der Musikdirector war, auf dem Violoncell und in der Theorie der Musik unterrichtet. Er absolvirte in seiner Vaterstadt das Gymnasium, ging 1828 zu weiterer musikalischer Ausbildung nach Berlin und studirte daselbst die verschiedenen Fächer der Tonkunst bei Zelter, B. Klein und A. W. Bach. Auch dem Violoncell widmete er ein eifriges Weiterstudium, indem er Unterricht bei dem königl. Conzertmeister Moritz Ganz nahm. Fast allseitig und gründlich gebildet, kehrte er nach Köln zurück, wo er eine Anstellung im Orchester des Stadttheaters antrat und ausserdem Musiklectionen ertheilte. Im J. 1839 reiste er nach Paris, um bei Cherubini in den tieferen Geheimnissen des Contrapunktes sicher zu werden, und brachte daselbst auch alsbald seine erste Oper »Die Rosenmädchen« zur Aufführung. In seine Heimath zurückgekehrt, erwarb er 1845 die Musikalienhandlung von Eck u. Comp., der er auch noch jetzt mit grosser Thätigkeit vorsteht. Ausserdem war er viele Jahre hindurch Lehrer an der Rheinischen Musikschule. Die Zahl der Compositionen B.'s ist sehr bedeutend; dieselben erstrecken sich über fast alle Gebiete der Tonkunst und bekunden Tiefe, Gründlichkeit und Geschick. Sie bestehen in Kirchenwerken aller Art, darunter die Oratorien »Lazarus« und »Die Sendung des h. Geistes«, so wie drei Messen u. s. w., ferner in Sinfonien, Ouvertüren, Quartetten, Trios, zahlreichen Violoncellstücken, ein- und mehrstimmigen Liedern u. a. m. Für ein grosses, dem Könige Friedrich Wilhelm III. gewidmetes *Te deum* erhielt er die Medaille für Kunst und Wissenschaft.

Breull, Heinrich August, geboren 1742 zu Lindenhaxt bei Baireuth, ein vielseitig gebildeter Tonkünstler, welcher mit Fertigkeit Violine, Orgel, Klavier und andere Instrumente spielte und auch als Componist nicht unbedeutend war. Er starb 1785 als Organist zu Erlangen.

Breunig, Eduard, ein aus Frankfurt a. M. gebürtiger Tonkünstler, der in Wien lebte und daselbst im J. 1843 ein Instrument erfand, das von sich reden machte, da es die Eigenschaften der damals sehr beliebten Physharmonica mit denen des Pianoforte verband und dieselben theils getrennt, theils vereinigt zu Gehör brachte. Er nannte dasselbe »Piano cantante« und gab auf verschiedenen Reisen Conzerte auf dem-

selben. Da das Instrument in der von B. in Anwendung gebrachten Construction wieder verschollen ist, so entzieht es sich einer eingehenderen Beschreibung.

Breunung, Ferdinand, städtischer Musikdirector zu Aachen, ein trefflicher, als Dirigent, wie als Componist geschickter Tonkünstler, der seine musikalischen Studien auf der Rheinischen Musikschule in Köln gemacht hat. Durch Anordnung und Direction der Winter-Abonnementsconzerte hat er sich verdient um das Musikleben Aachens gemacht, wo er sich seinerseits wieder so angenehm gefesselt fühlte, dass er den 1871 an ihn ergangenen Ruf, in die Hofkapellmeisterstelle zu Sondershausen an Max Bruch's Stelle zu treten, ablehnte.

Breval, Jean Baptiste, Violoncellist und Componist, geboren 1756 im Departement de l'Aisne, war ein Schüler von Cupis und that sich als Virtuose schon frühzeitig im *Concert spirituel* zu Paris hervor. Von 1791 bis 1806, wo er pensionirt wurde, war er im Orchester der Grossen Oper als erster Violoncellist und von 1796 bis 1802 in der zweiten Classe des Pariser Conservatoriums als Lehrer des Violoncells angestellt. Er ist seinerzeit auch durch eine grosse Zahl von Compositionen in ganz Frankreich, ja sogar über die Grenzen desselben hinaus bekannt gewesen. Seine Schreibweise, ganz im damaligen französischen Geschmacke gehalten, zeigt gleichwohl eine gewisse Neigung, auch die Mittelstimmen melodiös zu schaffen; besonders tritt dies in seinen Quartetten zu Tage. B.'s Productivität war ausserordentlich gross. Erwähnt seien nur: 2 Singspiele, deren eines, »Ignaz und Leonore« betitelt, der gothaische Theaterkalender von 1796 erwähnt, — der Titel des anderen ist unbekannt; ferner 8 Sinfonien, 7 Violoncell-Conzerte, 18 Violin-Quartette, 12 Trios für Violine, Bratsche und Bass, 3 Trios für Violoncell, Violine und Bass, 6 Trios für Flöte, Violine und Bass, 54 Duos für zwei Violinen, 6 Duos für Gesang, 6 Duos für Violine und Viola, 6 für zwei Flöten, 18 für Violine und Violoncell, 12 für zwei Violoncells, 18 Violoncell-Soli, endlich noch 16 Ausgaben verschiedener Variationen für Violoncell und Bass u. s. w. B. selbst zog sich nach Aufgabe seiner Thätigkeit als Instrumentalist und Lehrer nach dem Dorfe Chamouille zurück und starb daselbst Ende des Jahres 1825. 2.

Brevi, Giovanni Battista, ein angesehener italienischer Tonsetzer aus der Mitte des 17. Jahrhunderts, welcher Kapellmeister an der Kathedrale *di San Francesco*, an der Jesuitenkirche *di San Fedele* und an der Kirche *del Carmine* in Mailand war. Im J. 1673 wird er als Organist am Dome zu Bergamo genannt. Von seinen damals sehr geschätzten Compositionen können angeführt werden: *»Bizarrie armoniche, ovvero Sonate da camera a tre stromenti col basso continuo«*, *»La catena d'oro, Ariette da camera a voce sola«*, *»La divozione canora, ovvero XI Motetti a voce sola e basso continuo«*, *»Deliri d'amor divino, o Cantate a voce sola e basso continuo«*. Diese Arbeiten stammen der Druckzahl nach aus den Jahren 1693 bis 1706.

Brevis (*scil. nota*, latein.; franz.: *Brève* als Substantiv), d. h. »kurze Note«, im Gegensatz zur »langen« — *Longa*, ist eine Note, von welcher zwei oder drei auf eine *Longa* gehen. Sie entspricht unserer doppelten ganzen Tactnote, findet heute nur noch im *Alla-breve*-Tact Anwendung und galt in der Mensuralmusik als Tacteinheit, als Maass, daher sie auch kurz *Tempus* oder *Mensura temporis* genannt wurde und folgende Gestalt hatte: ⊨ (s. auch Mensuralnotenschrift). C. S.

Brewer, Thomas, englischer Tonsetzer und Virtuose auf der *Viola da gamba*, war ein Zögling des Christ-Hospitals in London und hatte seine Blüthezeit als Künstler in der Mitte des 17. Jahrhunderts. Er hat zahlreiche Fantasien für sein Instrument geschrieben, aber auch Canons und Lieder, sogenannte *Catches*, von welchen letzteren sich mehrere in Hilton's Collection (London, 1752) befinden. Besonders bekannt und beliebt geworden ist sein Gesang *»Turn Amarillys to thy swain etc.«*, der noch jetzt in England gesungen wird und sich zuerst in dem *»Musical Companion«* (London, 1673) befindet (vgl. Hawkins »Geschichte« Bd. V, S. 24).

Brian, Albert, wird als englischer Componist und im 17. Jahrhundert in London lebend, erwähnt.

Briant, Denis, ein französischer Tonsetzer, von dem Nichts weiter bekannt ist, als dass seine Lebenszeit zu Anfang des 16. Jahrhunderts zu setzen ist.

Briard, Etienne, ein zu Avignon um 1530 lebender berühmter Notenstecher, dessen Name sich auf vielen alten Drucken befindet. — Ein Abkömmling von ihm ist Jean Baptiste B., Violinspieler und Componist zu Paris, geboren am 15. Mai 1823, der seine Studien am dortigen Conservatorium gemacht hat.

Bricci, Teodoro, italienischer Componist, der um die Mitte des 16. Jahrhunderts lebte und Madrigale geschrieben hat.

Briccialdi, Giulio, einer der ausgezeichnetsten und berühmtesten Flötenvirtuosen der Gegenwart, wurde am 1. März 1818 zu Terni im Kirchenstaate geboren. Er verlor frühzeitig seinen Vater, einen Oekonom, der ihm den ersten Unterricht im Flötenspiel ertheilt hatte. B. setzte das Studium dieses Instrumentes fort und ging, da ihn seine Familie für ein anderes Fach bestimmte, gegen deren Willen nach Rom, wo er als Mitglied von Theaterkapellen und als Musiklehrer seinen Lebensunterhalt bestritt, dabei aber auch Composition bei Ravagli, Gesangsprofessor an der Kapelle des Vaticans, erlernte. Von der Gesellschaft *di Santa Cecilia* wurde er zum *Professore di Flauto* ernannt und unternahm 1835 seine ersten Conzertreisen durch Mittel- und Unteritalien mit grösstem Erfolge. Zwei Jahre später wurde er zum Lehrer am königl. Hofe zu Neapel ernannt und unterrichtete zehn Monate hindurch den Grafen von Syrakus, Bruder des Königs. Im J. 1839 dehnte er seine von glänzendem Beifall begleiteten Reisen bis Oberitalien aus und entzückte 1841 das kunstsinnige Wien. Ganz ausserordentlichen Erfolg hatte er in England, was ihn bewog, seinen Hauptaufenthalt in London zu nehmen. Sein Ton ist vorzüglich, kunstgebildet und geschmackvoll und an Bravour und Fertigkeit wird er von keinem Flötisten übertroffen. Geschmack zeigt sich auch in seinen zahlreichen Compositionen, bestehend aus Conzerten, Etüden, Variationen und Opernfantasien, die in den Händen aller Flötisten sind; der innere Gehalt seiner Arbeiten ist aber ein geringer, technischen Zwecken ganz untergeordneter.

Briccio, Giovanni, ein gelehrter und für verschiedene Fächer sehr thätig gewesener italienischer Schriftsteller, der 1581 in Rom geboren und 1646 ebendaselbst gestorben ist. Von ihm stammt ein Werk, »*Della musica*« betitelt, welches im Manuscript erhalten geblieben ist.

Brice, Josephine Victorine Aspasie, geborene Laverge, genannt Desquintaine, welchen Namen sie bis zu ihrer Verheirathung mit dem Theaterdirector Brice führte, wurde am 1. Decbr. 1805 zu Paris geboren. Sie besuchte das Conservatorium ihrer Vaterstadt und wurde daselbst zu einer trefflichen Bühnensängerin ausgebildet. Als solche trat sie zuerst auf kleineren Bühnen von Paris, dann in der Komischen Oper und endlich in der Grossen Oper zu Paris mit Erfolg auf. Noch mehr vergrösserte sich ihr Ruf, als sie in Provinzialstädten, wie Marseille, Bordeaux und Lyon sang und 1832 als erste dramatische Sängerin bei der Französischen Oper in Strassburg engagirt wurde, deren Director Jean Brice sie bald darauf heirathete. Als sie am 16. Mai 1835 zu Strassburg starb, musste das Theater auf längere Zeit ganz geschlossen werden, da sich kein ebenbürtiger, dem Publicum genehmer Ersatz für sie fand, in Folge dessen ihr Gatte bald darauf fallirte.

Briegel, Wolfgang Karl, wahrscheinlich 1626 geboren, war zuerst Organist in Stettin, wurde um das Jahr 1650 Hofcantor zu Gotha, welche Stellung er 20 Jahre lang verwaltete, und 1670 Kapellmeister in Darmstadt. Seine kräftige Körperconstitution verlieh ihm ein langes Leben; er starb erst 1710 zu Darmstadt. Die übergrosse Zahl seiner Compositionen zeugt von einem fruchtbaren Fleisse, eben so sein unter dem Titel: »Letzter Schwanengesang« erschienenes Werk, das 20 vier- und fünfstimmige Trauergesänge enthält und kurz vor seinem Tode 1709 in Giessen erschien, für seine bis beinahe an sein Lebensende ununterbrochene Schöpfungskraft. Ein annähernd reichhaltiges Verzeichniss seiner Werke findet man in Walther's »Musikalischem Lexikon« (Leipzig, 1732), so wie in Gerber's »Tonkünstler-Lexikon«. B. gab auch das »Darmstädter Kirchengesangbuch« (1687, gr. Fol.) heraus. 2.

Brighenti, Pietro, italienischer musikalischer Schriftsteller und Kritiker, geboren um 1780 zu Bologna, wahrscheinlich nahe verwandt mit der rühmlichst bekannten Bühnensängerin Maria Giorgi B., geboren um 1792 zu Bologna, die unter dem

Namen Signora Righetti auf den Operntheatern Italiens mit grossem Erfolge sang und sich 1836 in das Privatleben zurückzog.

Brignoli, Giacomo, ein italienischer Componist, der zu Ende des 16. Jahrhunderts lebte und von dem sich noch einige Compositionen in Bonometti's »*Parnassus musicus Ferdinandaeus*« vorfinden. — Ein italienischer Opernsänger der Gegenwart gleichen Namens ist seit einer Reihe von Jahren ein geschätztes Mitglied der Oper von Newyork.

Brihati oder **Berhati** ist in der indischen Musik die Benennung eines musikalischen Zeitmaasses, das aus 8 + 8 + 12 + 8 Sylben zusammengesetzt ist, wie folgendes Beispiel, der *Rig-Véda* entnommen, erhellen mag:



Brijon, Emil Robert, französischer Tonkünstler, geboren um 1720 zu Lyon, hat einige musikalische Schriften herausgegeben, denen jedoch ein höherer Werth nicht beizumessen ist.

Brillant (franz.; ital.: *brillante*, abgeleitet von *brillare*, ital.; *briller*, franz., d. h. glänzen) bezeichnet als Vortragsbestimmung glänzende, strahlende, lebhaft gehobene Ausdrucksweise, als Apposition auf Titeln von Musikstücken, dass die so benannten Compositionen hauptsächlich auf die Entwickelung von Bravour und glänzender Fertigkeit berechnet sind. In dieser Art hat man brillante Variationen, *Rondeau brillant*, *Allegro brillante* u. s. w.

Brillenbässe (ital.: *occhiali*), Spottname der Ganzen und Halben Noten; ferner der gebrochenen, in der Notenschrift brillenähnliche Figuren bildenden Trommelbässe (s. d.), welche von den modernen italienischen Componisten, namentlich nach Rossini's Vorgang, häufig angewendet werden.

Brio (ital.), Lebhaftigkeit, Frische, Feuer; *brioso*, frisch, kräftig, feurig; *con brio*, mit Lebhaftigkeit, mit Frische, mit Feuer, wird als Vortragsbezeichnung entweder allein gebraucht, oder der Tempobezeichnung als genauere Bestimmung hinzugefügt, z. B. *Allegro con brio* oder *Allegro brioso*.

Brissler, Friedrich Ferdinand, Musiklehrer zu Berlin, wurde am 13. Juni 1818 zu Insterburg geboren und erlernte, von Talent und Neigung unterstützt, das Klavierspiel so leicht und schnell, dass er, von seinem Vater, der selbst Musiklehrer war, unterrichtet, sich bereits als achtjähriger Knabe in seiner Vaterstadt öffentlich hören lassen konnte. Zu weiterer Ausbildung wurde er nach Königsberg geschickt, wo der Musikdirector Sobolewski sein Lehrer wurde. Im J. 1836 kam B. nach Berlin, besuchte dort die Musikclasse der königl. Akademie der Musik und genoss daselbst den Unterricht Rungenhagen's, A. W. Bach's und Jul. Schneider's. Zu weiterer Vervollkommnung im Klavierspiel wurde er Privatschüler G. Schumann's und trat von 1838 bis 1845 in Conzerten auf. Als Componist ist er nur mit einigen wenigen Pianofortestücken in die Oeffentlichkeit gekommen, um so rühmlicher bekannt hat er sich durch seine zwei- und namentlich vierhändigen Arrangements von Sinfonien, Ouvertüren und Opern und durch die von ihm angefertigten und sehr praktisch eingerichteten Klavierauszüge gemacht, welche in grosser Anzahl bei Challier und Bote u. Bock in Berlin, so wie bei Peters und Breitkopf u. Härtel in Leipzig erschienen sind. Im Uebrigen wirkt B., am Stern'schen Conservatorium in Berlin angestellt, still und tüchtig als Musiklehrer und ist seines bescheidenen, deutsch biederen Charakters wegen allgemein beliebt.

Bristow, Georg, Dirigent und Musiklehrer in Newyork, woselbst er auch 1825 geboren ist. In den genannten beiden Eigenschaften geniesst er in seiner Vaterstadt grosses Ansehen. Eben so steht er unter den amerikanischen Componisten in Bezug auf Erfindung und technisches Geschick in erster Reihe, wie von ihm geschaffene Opern, Sinfonien, Kammermusikwerke, Pianofortestücke, Lieder u. s. w. bekunden. Namentlich machten seine Sinfonien, als sie unter Jullien's Leitung zur Aufführung gebracht wurden, gerechtfertigtes Aufsehen. B. ist auch fertiger Pianist und Violinist und hat sich früher auf diesen Instrumenten nicht selten öffentlich ausgezeichnet.

Britische Musik. Indem die Römer den alten Namen für die beiden jetzt England und Ireland genannten Inseln, bretanische Inseln, welcher sich zuerst bei Aristoteles im 4. Jahrhundert v. Chr. vorfindet, seit den Zeiten Julius Cäsar's, 50 v. Chr., allgemein in Gebrauch brachten, sodass selbst in neuester Zeit diese Bezeichnung oft auf das aus diesen Ländern bestehende Reich angewandt wird, kann man auch wohl von einer britischen Musik sprechen; man findet jedoch diese Bezeichnung sehr selten. Einige glaubten, diese Bezeichnungsweise als eine durchaus nothwendige aufrecht erhalten zu müssen, wie G. W. Fink, und zwar im Gegensatze zu einer sogenannten englischen Musik, indem sie unter ersterer Bezeichnung die vorchristliche Musik in jenen Ländern zu verstehen für nothwendig erachteten, um dadurch in einer übersichtlicheren Art über die Musikentwickelung in England abhandeln zu können, und erklärten dann die britische Musik der keltischen entsprechend. Die neueste Forschung hat jedoch ergeben, dass in den vorchristlichen Zeiten auch noch eine Musik in diesen Gegenden ausgeführt worden ist, die durchaus nicht, oder nur im geringen Grade mit der keltischen in Zusammenhang gestanden hat, wesshalb sich diese Bezeichnungsweise als in diesem Sinne für nicht erschöpfend herausgestellt hat. Somit bleibt nun nur zu wählen übrig: ob wir noch eine zweite Abtheilung der britischen Musik, nämlich die, welche der keltischen voranging, als eine Abtheilung der sogenannten englischen annehmen, oder die Benennung britische und englische Musik als eine gleichbedeutende anerkennen wollen. Letztere Bestimmung dürfte sich als in jeder Beziehung correct erweisen und ihrer Kürze wegen noch besonders empfehlen. Desshalb werden wir die ganze Musikgeschichte dieser Länder in dem Artikel Englische Musik abhandeln und dort auf die ergänzenden Abhandlungen: Keltische Musik und Europäische Musikentwickelung verweisen. 0.

Brito, Estevan **de,** berühmter spanischer Tonkünstler, dessen Lebenszeit um das Jahr 1625 fällt. Es haben sich von ihm noch geistliche Gesänge und musikalische Schriften erhalten.

Brittenberg, L., Kammermusicus und Bratschist der königl. Kapelle zu Berlin seit 1841. Vor dieser Zeit war er Mitglied des Orchesters des Königsstädtischen Theaters ebendaselbst gewesen. Geboren ist er um 1810 und starb bereits im Januar 1843, wie die Todesanzeige in den Zeitungen besagte, 32 Jahr alt.

Britton, Thomas, englischer musikalischer Theoretiker und Tonkünstler, wurde 1657 zu Higham-Ferrers in Nordhamptonshire geboren, lernte später zu London bei einem Kohlenhändler das kaufmännische Geschäft und betrieb nachmals das Kohlengeschäft auf eigene Rechnung. Sein Privatstudium war jedoch der Chemie und Musik gewidmet, und er brachte es mit Hülfe guter Lehrer in der letzteren zu grossem theoretischen Wissen und praktischer Geschicklichkeit, sodass er seine Compositionen sogar selbst in Kupfer stach. In seinem Hause veranstaltete er berühmt gewordene Conzert-Gesellschaften, in denen sich die ausgezeichnetsten durchreisenden oder ansässigen Virtuosen Londons zusammenfanden und hören liessen. Diese künstlerischen Zusammenkünfte sind auch das Muster für die später in der Weltstadt zusammentretenden stehenden Conzert-Gesellschaften geworden. B. verwandte ausserdem grossen Eifer und viel Geld auf Zusammenbringung einer reichhaltigen und werthvollen Musikalien- und Instrumentensammlung, die er auch für die Allgemeinheit nutzbar machte. Er starb im September 1714, wie das Gerücht ging, in Folge des Schreckes über einen Bauchredner, der ihm, wohl aus Scherz, sein nahes Ende mit einer übernatürlich klingenden Stimme vorausgesagt hatte.

Brivio, Carlo Francesco, ein vorzüglicher italienischer Sänger und Gesang-

lehrer, der auf den italienischen Opernbühnen bis 1720 mit dem grössten Erfolge aufgetreten war, sich aber dann in das Privatleben zurückgezogen und in Mailand der Ausbildung junger Gesangstalente gewidmet hatte. Aus seiner berühmten Schule sind ausgezeichnete Künstler von Weltruhm, wie Appiani, Salimbeni u. A., hervorgegangen. B. war auch Componist vieler ein- und mehrstimmiger Gesangstücke, so wie der Opern »*L'incostanza delusa*«, »*Gianguir*« u. s. w.

Brixi, Franz Xaver, Kirchencomponist, geboren 1732 in Prag, wo sein Vater, Simeon B., Chordirector an der Pfarrkirche zu St. Martin war. Letzterer starb 1737, und B. wurde von seinen Anverwandten dem Piaristenmönch P. Simeon in Kosmonos übergeben, besuchte in diesem Orte die lateinische Schule und wurde von einem Verwandten in der Musik unterwiesen. Nach Absolvirung der Humanitätsstudien kehrte er nach Prag zurück, um Philosophie zu studiren. Doch konnte er seinem Musikdrange nicht widerstehen und warf sich nach Vollendung der philosophischen Studien gänzlich der Tonkunst in die Arme. Auf Empfehlung des berühmten Organisten Joh. Zach erhielt er die Organistenstelle in der St. Galli-Kirche. Sein ausgezeichnetes Orgelspiel und seine gediegenen Kirchencompositionsversuche verhalfen ihm bald zu der Organistenstelle bei St. Niclas auf der Kleinseite Prags. Hier entwickelte er eine ausserordentliche Compositionsthätigkeit im Fache der Kirchenmusik und wurde in Folge dessen zum Chordirector bei der später vom Kaiser Joseph II. aufgehobenen Kirche zu St. Martin ernannt. Zu dieser Zeit fing der wahre Kirchenmusikgeschmack in Böhmen und in den Nachbarländern mehr und mehr zu schwinden an. Der geniale B. erkannte sogleich die Wurzel des Uebels, und versuchte der *Musica sacra* neue Bahn zu brechen; ja, B. ist gleichsam der Reformator der katholischen Kirchenmusik, wie es Bach für die protestantische gewesen war; nur dass die Reformation des Ersteren nicht nachhaltig war, da sich kein geistreicher Componist damals vorfand, der sie so veredeln mochte, wie es Mendelssohn später mit der Bach'schen Reformation that. Nach dem Tode des Domkapellmeisters Sehling wurde B. im J. 1756 nach Ablegung der vorgeschriebenen Prüfung, die aus dem praktischen Orgelspiel und der Ausarbeitung einer Figural-Kirchencomposition bestand, an dessen Stelle berufen. Wie er die Prüfung bestand, davon geben die drei ersten Sätze, nämlich *Kyrie*, *Gloria* und *Credo* seiner grossen Pastoralmesse, die jetzt unter dem Namen »Probatikmesse« bekannt ist, das glänzendste Zeugniss; dieses Werk bildet in der That die Krone aller seiner Tonschöpfungen. Als Domkapellmeister wirkte B. 15 Jahre und schuf herrliche Blüthen der Kirchenmusik. Aber sein angestrengter Fleiss und eine enorme geistige Anspannung waren zugleich die Ursachen seines frühzeitigen Todes. Er starb ledig am 4. Octbr. 1771 zu Prag bei den barmherzigen Brüdern. In diesem kurzen Zeitabschnitt componirte er 52 grosse und 24 kurze Messen, Litaneien, Vespern, Gradualien, Offertorien, Oratorien, ja auch Operetten und Opern, deren eine er zum *Jubilaeum professionis* des Benedictinerprälaten Fridrich schrieb. B. schrieb allerdings äusserst leicht und schnell. So soll er in dem Benedictinerkloster zu St. Margareth, wo sich fast alle seine Original-Manuscripte befinden, eine kurze Messe in einem Zuge bis zu Ende componirt haben. Seine Messen gehören zu den besten und gediegensten in der Kirchenmusik-Literatur überhaupt, namentlich aber sind es die grosse und die kurze Messe *B*-dur, die grosse und die kurze in *A*-moll, die in *E*-dur, *F*-dur und *G*-dur, die wahre Meisterstücke sind. Sein grosses für die Kaiserin Maria Theresia componirtes Requiem ist ausserordentlich schön, die Fugen charaktervoll und das Ganze wie aus einem Gusse. Würdig steht demselben zur Seite das kurze Requiem in *G*-moll; etwas schwächer ist das in *Es*-dur. B.'s Vespern tragen den Stempel der Classicität an sich, namentlich »*De nativitate domini*« (*D*), »*De confessore*« (*C*), so wie zwei »*De beata*«. Zur Charakterisirung seiner Compositionen diene das Urtheil competenter Fachmänner. Joseph Krejčí, Conservatoriums-Director in Prag, sagt über seine Werke in der Musikzeitschrift »Cäcilia«: »Aus allen Compositionen weht ein heiliger, andächtiger Geist und eine schöne Musikdeclamation und aus vielen eine wahre dramatische Auffassung. Die Stimmführung ist ausgezeichnet; es scheint jede der vier Stimmen die Hauptstimme zu sein. Der Periodenbau ist genial und steht den besten Compositionen

classischer Meister nicht nach. Seine Modulationen sind einfach, natürlich, aber doch originell. Den Contrapunkt hatte er vollends in seiner Macht, aber er prunkte nicht damit; wo er ihn anwendete, dort war er am rechten Platz. Seine Fugen sind keine sogenannten Papierfugen, keine mathematischen Berechnungen, es sind echte, Jedem verständliche Tonpoesien.« In gleichem Sinne äusserte sich der Sophien-Akademie-Director Sigm. Kolešovský im »*Dalibor*«: »B.'s Compositionen zeichnen sich durch eine reiche Erfindung, edle und echt kirchliche Stimmführung, wahren Ausdruck, geistreiche Declamation des *Cantus* und des Basses und strenge Beobachtung der prosodischen Gesetze aus. Ihr Hauptcharakter ist im Allgemeinen der kirchliche Ernst und Würde.« Schade, dass B. in seinen Kirchencompositionen nur den Generalbass gebrauchte! Dabei gehen so viele Schönheiten verloren. Durch Veröffentlichung seiner bis jetzt im Manuscript bestehenden Compositionen würde der Kirchenmusik-Literatur ein grosser Dienst erwiesen werden. E. Meliš.

Brixi, Victorin, ein Vetter des Vorigen, Organist, geboren im J. 1717 in Pilsen, kam in seinem 7. Jahre zum Bruder seiner Mutter, Victorin Zádolský, der damals Pfarrer in Skalsko war. Daselbst lernte er Musik und kam von dort als Discantist nach Altwasser, später nach Kosmonos, wo er vier Jahre als Discantist und zwei Jahre als Organist wirkte. Im J. 1737 wurde er nach Poděbrad als Organist berufen, wo er dann im J. 1747 zum Schulrector ernannt wurde. Kaiser Franz I., der ihn spielen hörte, liess ihm die Stelle eines Hofcembalisten antragen, die er eben so ausschlug, wie die ihm von seinem Vetter Franz Benda angetragene vortheilhafte Stelle in der königl. Kapelle zu Berlin. B. schrieb viele Sonaten für das Klavier, Litaneien, Vespern und eine Menge Messen, die aber Manuscript blieben. Er starb sehr hochbetagt am 1. April 1803 in Poděbrad. M-s.

Brizio, Petrucci, italienischer Tonsetzer, wurde am 12. Juni 1737 zu Mosca Lombarda im Gebiete von Ferrara geboren und studirte anfangs die Rechtswissenschaften. Von Vorliebe zur Musik getrieben, wandte er sich aber bald dieser Kunst ausschliesslich zu und begann aufs Eifrigste eingehende Studien bei Pietro Beretta. Nachdem er es als Tonkünstler bis zur Meisterschaft gebracht hatte, schrieb er anhaltend, für die Kirche sowohl, wie für das Theater. Im J. 1784 wurde er als Kapellmeister am Dome zu Ferrara angestellt und starb in eben dieser Stadt am 23. Juni 1825, in dem hohen Alter von 88 Jahren. Von seinen Opern sollen »*Ciro riconosciuto*« und »*I pazzi improvisati*« die vorzüglichsten gewesen sein, während seine zahlreichen, Manuscript gebliebenen Kirchenwerke in hohem Ansehen in Italien standen.

Brizzi, Anton, berühmter italienischer Tenorsänger, geboren 1774 zu Bologna, sang mit dem grössten Erfolg seit 1798 zu Mantua und an anderen italienischen Theatern und 1801 in Wien bei der dortigen Italienischen Oper. Von Napoleon I. nach Paris berufen, blieb er dort nur zwei Jahre und ging darauf nach München, wo er zum königl. Hof- und Kammersänger berufen worden war. In München verweilte er bis an sein Lebensende. B. hatte eine sehr umfangreiche, überaus biegsame und angenehme Stimme, welche in der Mittellage eine Barytonfärbung besass. Er war ein Schüler des berühmten Anastasio Masso, eines Zeitgenossen Crescentini's, gewesen. Gleich gross in seinen technischen Leistungen, wie im ausdrucksvollen Vortrage, zeichnete er sich auch in seiner dramatischen Darstellungsweise aus, zu welcher letzteren die Natur selbst ihm die äusseren Erfordernisse im reichen Maasse verliehen hatte. Alle Heldenrollen der damaligen Oper fanden durch B. die geeignetste Verkörperung; die glänzendsten Triumphe jedoch feierte er in der Darstellung der Titelrolle von Paër's »Achill«. Um das Jahr 1835 trat er seines Alters wegen als Sänger von der Oeffentlichkeit zurück, widmete sich jedoch bis kurze Zeit vor seinem Tode der Erziehung und Bildung von Kunstjüngern. — Sein Bruder Ludovico B., geboren 1765 zu Bologna und gestorben ebendaselbst am 29. August 1837, war gleichfalls ein guter, kunstgebildeter Tenorist, der bis etwa 1818 auf italienischen Opernbühnen sang, sich aber dann in Bologna als Gesanglehrer niederliess und als solcher auch am dortigen Lyceum der Musik angestellt wurde. Seine Methode war eine rühmlichst anerkannte und bildete viele junge Talente trefflich aus. 0.

Broadwood und Söhne ist die Firma einer der grössten, ältesten und berühm-

testen Pianofortefabriken der Welt, welche ihren Sitz in London hat. Gründer derselben ist John B., geboren um 1740 in Schottland, der im J. 1771 in London das Geschäft zu betreiben anfing, welches bei der Familie bis auf den heutigen Tag geblieben ist. Besondere Verdienste um die Fabrikation selbst und um deren Vertrieb nach allen Ländern, besonders nach Amerika hin, erwarb sich John B.'s Enkel, Thomas B., der im hohen Alter im J. 1862 zu London gestorben ist. Derselbe gab auch der Fabrik die obige Firma. Die Flügel dieses Hauses zeichneten sich von je her durch ihren sonoren, tragenden Ton aus, der sie für den Conzertsaal besonders geeignet machte, jedoch behaupteten auch die tafelförmigen Fortepianos, welche mit 80 bis 100 Guineen bezahlt wurden, durch vortreffliche Construction lange Zeit hindurch den Vorrang vor allen Instrumenten dieser Gattung aus anderen Fabriken. Obgleich das Innere, wie das Aeussere der B.'schen Conzertflügel seit geraumer Zeit weder eine Veränderung, noch wesentliche Verbesserung erfahren hat und namentlich von den derartigen Fabrikaten eines Erard in Paris, Bechstein in Berlin, Bösendorfer in Wien und Steinway in Newyork weit überflügelt worden ist, so werden doch, dem angeborenen conservativen Sinne der Engländer entsprechend, die ersteren noch immer am häufigsten in den Conzertsälen Londons und anderer Städte Grossbritanniens benutzt.

Broche, trefflicher französischer Orgelspieler und Componist, geboren 20. Febr. 1752 zu Rouen, hatte sich in seiner Vaterstadt schon so weit ausgebildet, dass er um 1772 mit dem Rufe eines ausgezeichneten theoretischen wie praktischen Tonkünstlers nach Paris kam. Er wurde auch alsbald als Organist am Dome zu Lyon angestellt, blieb jedoch nicht lange in dieser Stellung, da es ihn drängte, sich anderwärts noch mehr zu vervollkommnen. Er ging zu diesem Zwecke nach Bologna und liess sich dort als Compositionsschüler des berühmten Pater Martini aufnehmen, auf dessen gewichtige Empfehlung hin er sogar als Mitglied der philharmonischen Akademie angenommen wurde. Nachdem er seine Studien bei Martini zu dessen grösster Zufriedenheit vollendet hatte, besuchte er noch andere italienische Städte, namentlich Rom und Neapel, und kehrte dann nach Lyon zurück. Dort wartete seiner eine Berufung als Organist und Domkapellmeister an Notre-Dame in Rouen, die er gern annahm und bis zu seinem Tode, am 28. Septbr. 1803, inne hielt. Von seinen zahlreichen, in Rouen gebildeten Schülern ist Boieldieu der berühmteste geworden. Drei Sammlungen Orgelsonaten sind von den B.'schen Compositionen als in den Druck gekommen noch jetzt vorhanden..

Brock, Ernst, Pianist und Componist für sein Instrument, geboren am 17. Juni 1819 zu Karlsruhe, empfing seine musikalische Bildung von Kalkbrenner in Paris und liess sich in mehreren Städten mit Beifall öffentlich hören. Als Musiklehrer liess er sich später in Hamburg nieder.

Brock, Othon **van den,** im Deutschen am häufigsten zusammengezogen geschrieben, s. daher Vandenbrock.

Brockland, Corneille **de,** musikalischer Schriftsteller von Verdienst, geboren um die Mitte des 16. Jahrhunderts zu Montfort in Holland, studirte in Leyden Medicin und lebte anfangs dem ärztlichen Berufe. Bald aber wandte er sich immer mehr und ausschliesslicher der Tonkunst zu und gab durch die Composition von Gesängen und durch die Abfassung von trefflichen musikalischen Lehrbüchern Beweise von seinem hohen Wissen auch in diesem Fache.

Brod, Henri, berühmter Oboevirtuose und Componist für sein Instrument, wurde am 13. Juni 1797 zu Paris geboren und besuchte das dortige Conservatorium, wo Vogt sein Hauptlehrer war. Vor seinem Austritte aus dem Institute wurde ihm 1819 noch der erste Preis für Oboespiel zu Theil, und er wurde hierauf neben seinem Lehrer als erster Oboebläser im Orchester der Grossen Oper angestellt, 1832 auch als Professor an das Conservatorium berufen. Bald nachdem er zum Ritter der Ehrenlegion ernannt worden war, starb er am 6. April 1839 zu Paris. B. war nicht allein ein ausgezeichneter Virtuose seines Instrumentes, dessen Ton und Vortrag für unübertrefflich schön und ausdrucksvoll galten, sondern auch ein denkender Künstler, dem die Oboe wesentliche Verbesserungen verdankt. So brachte er, um den

tiefen Tönen derselben den rauhen Klang zu nehmen, eine Verlängerung an dem Instrumente an, die in so hohem Grade den gewünschten Erfolg hatte, dass er selbst das kleine *a* voll und schön erlangte. Auch in der Klappenlage brachte er verändernde Verbesserungen an. Diese erstreckten sich auch auf das englische Horn und auf das seit einem Saeculum fast verschollene Baryton. Als Componist ist er einer der wichtigsten Tonsetzer für sein Instrument, der die geringe Literatur der Oboe mit gefälligen und dankbaren Conzertstücken, Fantasien, Variationen u. dergl. bereicherte. Ausserdem schrieb er Quintette für Flöte, Oboe, Clarinette, Fagott und Horn, Quartette für Oboe, Clarinette, Fagott und Horn, Märsche für Harmoniemusik u. s. w. Auch eine Oper, deren Text er sich selbst angefertigt hatte, war von ihm componirt und zur Aufführung gebracht worden, ohne jedoch irgend welchen Erfolg zu haben. Am wichtigsten von allen seinen Arbeiten ist eine Oboeschule geworden, die beim Conservatorium eingeführt wurde. In dieser, sowie in einer Abhandlung über Akustik und in einigen Journalartikeln zeigte er sich auch als gewandter Schriftsteller seines Faches.

Brodeau, Jean, oder latinisirt Brodaeus, geboren 1500 und gestorben 1563 als Mönch des heiligen Martin in Tours, war einer der gelehrtesten und vielseitigsten Schriftsteller seiner Zeit und seines Vaterlandes. Auch die Musik, namentlich die der Alten, hatte er in das Bereich seiner historischen und wissenschaftlichen Abhandlungen gezogen.

Broderie (franz.), eigentlich Stickerei, Zierwerk, nennt man in der Musik alle willkürlichen oder vorgeschriebenen Verzierungen und Ausschmückungen der Melodie, namentlich im Gesange (s. auch Manieren).

Broderip, Mitbesitzer der ehemaligen königlichen Hofmusikhandlung von B. und Wilkinson in London, die vordem B. und Longman firmirte und 1840 schon an hundert Jahre bestand. Mit dem Musikaliengeschäft war eine grosse Instrumentenfabrik und Handlung verbunden, in welcher letzteren alle gebräuchlichen Instrumente, von der Orgel bis herab zur Stimmgabel geführt wurden. B. selbst war ein in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts recht geschätzter Componist und veröffentlichte von seinen Arbeiten im eigenen Verlage Sonaten, Conzerte und andere Solostücke für Klavier, Einiges für Orgel und Gesang und auch »*Instructions for the Pianoforte, with progressiv lessons*«.

Brodmann, Joseph, ein in Wien domicilirter Pianofortefabrikant, dessen Flügel, namentlich zu Anfange unseres Jahrhunderts, sich eines guten und ausgebreiteten Rufes im In- und Auslande erfreuten.

Broër, Ernst, Violoncellist, Gesanglehrer und Chordirigent zu Breslau, wo er auch geboren worden ist. Er hat sich seit 1838 durch Kirchenwerke vortheilhaft bekannt gemacht. Acht seiner Messen gelten für gute, echt kirchlich erfasste und ausgeführte Compositionen. Weniger befriedigen seine Offertorien und am wenigsten seine Kürzungen des Messtextes.

Broës, Mlle., eine treffliche niederländische Klaviervirtuosin und Componistin für ihr Instrument, wurde 1791 in Amsterdam geboren und erhielt ihre höhere musikalische Ausbildung 1805 zuerst in Paris bei dem jungen Fétis und 1810 von dem nachherigen Dresdener Hoforganisten Klengel. Im J. 1814 kehrte sie in ihr Vaterland zurück, ertheilte in Amsterdam Klavierunterricht und trat auch öfter in Conzerten als Pianistin auf. Ihre Compositionen bestehen in Sonaten, Rondos, Variationen, Contretänzen u. s. w. für Pianoforte.

Brohelsby, Richard, englischer Arzt, geboren 1722 zu Sommerset, gestorben 1797 zu London, hat u. A. ein Werk, »*Reflexions on ancient and modern Music etc.*« (London, 1749), veröffentlicht.

Bromley, Henry, ein englischer Gelehrter und Kunstkenner, hat 1793 zu London eine sehr werthvolle und reichhaltige Sammlung von Kupferstichen von berühmten Männern aller Fächer von Egbert dem Grossen ab, herausgegeben.

Bronner, Georg, Tonsetzer und Organist an der heiligen Geist-Kirche zu Hamburg, über dessen Lebensumstände nicht viel mehr bekannt geworden ist, als dass er 1666 im Holstein'schen geboren, 1699 Director der Oper in Hamburg, sowie Organist

war und 1724 zu Hamburg gestorben ist. Als Componist muss er in damaliger Zeit von Bedeutung gewesen sein, da er mit Keiser, Krieger u. A. gleichzeitig für das Hamburger Stadttheater componirte und viele seiner Werke sich längere Zeit allgemeiner Anerkennung erfreuten. Die bekanntesten derselben sind: »Echo und Narcissus« (1693), »Venus« (1694), »Procis und Cephalus« (1701), »Philippus« (1701), »Berenice« (1702), »Victor«, zu der nur die Musik zum dritten Acte von ihm war, (1702) und »Der Tod des grossen Pan« (1702), wahrscheinlich mit Mattheson gemeinschaftlich componirt. Vom Jahre 1699 an verwaltete B. selbst das hamburgische Stadttheater, scheint aber trotzdem seine kirchlichen Pflichten auch mit grösster Sorgfalt erfüllt zu haben, denn seine vielen Cantaten, Gesänge und Stücke für Klavier und Orgel, so wie sein »Vollkommenes musikalisches Choralbuch etc.«, mit doppeltem Generalbasse versehen, (Hamburg, bei Hertel, 1715; 2. Aufl. 1721; 4°) zeugen von jahrelanger grosser Thätigkeit auch in diesem Felde der musikalischen Composition. Mehr über B. berichtet noch, wenn auch in sehr parteiischer Art, Mattheson in seinem »Musikalischen Patrioten« (S. 144) und in seiner »Ehrenpforte« (S. 220 und 283), also in Werken, die nach B.'s Tode erschienen sind. In den früher herausgekommenen Schriften dagegen, worin 155 (zum Theil selbst componirte) Melodien enthalten sind, ist B., wahrscheinlich aus Gründen der Eifersucht, ignorirt. 2.

Bronsart, Hans **von**, ein ausgezeichneter Pianist der neuesten Richtung des Klavierspiels und Intendant des königl. preussischen Hoftheaters in Hannover, wurde 1828 in Königsberg geboren und ist ein Schüler Liszt's, von welchem Meister er in Weimar gebildet wurde. Nachdem er auf Conzertreisen seinen Namen als fertiger und geistvoller Pianist rühmlichst bekannt gemacht hatte, wurde er im Winter 1860 Dirigent der Euterpe-Conzerte in Leipzig, eine Stellung, die er bis zum Frühjahr 1862 hin ausfüllte und in welcher er seine Anhängerschaft für die sogenannte neudeutsche Schule in ausgeprägter Weise documentirte. Nachdem er schon 1859 zum Hofpianisten des Fürsten von Hohenzollern-Hechingen ernannt worden war, lebte er seit 1862, in welchem Jahre er sich mit der vortrefflichen Pianistin Ingeborg Starck aus St. Petersburg, gleichfalls einer Schülerin Liszt's, vermählte, abwechselnd an dem fürstlichen Hofe zu Löwenberg in Schlesien und in Berlin, bis er 1867, nach der Annexion Hannovers durch Preussen, zum königl. Intendanten des Hoftheaters zu Hannover ernannt wurde. Unter seiner Verwaltung kamen daselbst auch im Winter 1869, zuerst in Preussen, Wagner's »Meistersinger« als Novität zur Aufführung. Den deutschen Krieg gegen Frankreich 1870 machte B. als Johanniterritter mit. B.'s Compositionen haben, da sie der neuromantischen Richtung angehören, heftige Gegner gefunden, namentlich wurde die grösste derselben, »Frühlings-Fantasie für Orchester« nach ihrer Aufführung in Leipzig von Publicum und Kritik entschieden abgelehnt. Ein jedenfalls bedeutenderes Talent zeigt er in seinem Klaviertrio und einzelnen seiner Lieder. Eine Art Kunstbekenntniss in dem Sinne der Partei, welcher er auf musikalischem Gebiete angehört, hat er in einer kleinen Schrift, »Musikalische Pflichten« betitelt (Leipzig, 1858, 2. Aufl.), niedergelegt.

Brookbanck, Joseph, englischer musikalischer Schriftsteller, welcher um die Mitte des 16. Jahrhunderts lebte. Seine zahlreichen Schriften grösseren und kleineren Umfanges und meist theoretischen Inhaltes sind in London erschienen.

Broomann, Ludovicus, ein niederländischer Tonkünstler, welcher 1597 zu Brüssel gestorben ist. Er wird von zeitgenössischen Schriftstellern als ein sehr geschickter und talentvoller Musiker bezeichnet, der jedoch leider das Unglück hatte, blind geboren zu sein.

Bros, Don Juan, spanischer Tonsetzer und Kirchenkapellmeister, der 1776 zu Tortosa geboren ist und in hohem Alter und Ansehen am 12. März 1852 als Kapellmeister an der Hauptkirche zu Oviedo starb. Seine zahlreichen Kirchencompositionen sind nur zum Theil im Druck erschienen.

Broschard, Eveline, geborene Flein, eine treffliche dramatische Sängerin, aus Landshut gebürtig, wo sie am 24. August 1752 geboren war. Früh war sie zur Bühne getreten und schon 1768 als erste Sängerin in Mannheim engagirt, wo sie den dortigen Balletmeister Broschard heirathete. Im J. 1778 wurde sie an die deutsche

Oper in München berufen und erwarb sich durch gute Kunstleistungen Ruf und Ansehen. Im J. 1811 war sie noch am Leben. — Ihr Sohn, Peter B., geboren am 4. August 1779 zu München, war ein geschätzter Tonkünstler, zeichnete sich im Klavier- und Violinspiel aus und componirte für beide Instrumente Sonaten, Variationen, so wie ausserdem Gesänge und auf dem Münchener Theater sehr beliebt gewordene Balletmusiken. Seine Lehrer im Klavierspiel waren Streicher und Kleinheinz, auf der Violine Held und Eck und in der Composition Schlecht gewesen. Er selbst fungirte als tüchtiges Orchestermitglied abwechselnd in Mannheim, Stuttgart und München. — Eine ältere Schwester von ihm, Maria Johanna B., war am 13. Januar 1775 in Mainz geboren und trat schon in ihrem 6. Lebensjahre in Kinderrollen auf. Leopold Mozart, der Vater des unsterblichen Wolfgang, soll sie musikalisch weiter ausgebildet haben, sodass sie schon 1790 mit dem grössten Erfolg als fertige Sängerin in München debütiren konnte. Obwohl in allen dramatischen Fächern zu Hause, glänzte sie doch nachmals ganz vorzüglich in Soubrettenpartien. Im J. 1792 verheirathete sie sich mit dem Tänzer Renner, liess sich auf der Berliner Bühne bald darauf mit grossem Beifall hören und war nach einander in Mannheim, München, Wien und Bamberg fest engagirt. Als ihre Hauptrolle galt die Zerline im »Don Juan«. Seit 1811, wo sie in das Privatleben zurücktrat, fehlen alle Nachrichten über sie.

Broschi, Carlo, bekannter unter dem Namen Farinelli, geboren am 24. Jan. 1705 zu Neapel, nach Anderen zu Andria, war einer der berühmtesten und bewundertsten Sänger, die je gelebt haben, der Stolz seines Vaterlandes und seines Jahrhunderts. Eingehende Nachrichten über die ebenso interessanten wie romanhaften Lebensumstände dieses Mannes hat Pater Sacchi in einem besonderen Buche niedergelegt, aus dem nur das Nothwendigste ausgezogen werden kann. Darnach soll B. von altem, aber zurückgekommenen Adel gewesen und seiner herrlichen Stimme wegen schon frühzeitig der Castration unterworfen worden sein. Zuerst von seinem Bruder unterrichtet, kam er später in die berühmte Singschule Porpora's. Bald liess er sich in Conzerten und Gesellschaften, namentlich in dem kunstsinnigen Hause der Musikprotectoren Farina, von denen er den Namen Farinelli adoptirt haben soll, hören und begleitete, unter dem Namen *»il ragazzo«* bereits gefeiert, 1722 seinen Lehrer Porpora nach Rom. Dort trat er auf dem Theater Aliberti, für welches Porpora so eben seine Oper *»Eumene«* componirt hatte, auf, und riss Alles zum Entzücken und zur Bewunderung hin. Zwei Jahre darauf ging B. nach Wien, sang aber von 1725 bis 1728 wieder an den Opernbühnen seines Vaterlandes, überall mit dem ungeheuersten Erfolge. Es gereicht ihm zur besonderen Ehre, dass er sich durch diese Triumphe nicht blenden liess, sondern 1727 bei Bernacchi weitere Gesangstudien eifrig aufnahm und sich in der Schule dieses Meisters zum vollendeten Gesangskünstler ausbilden liess. Im J. 1728 reiste B. zum zweiten Male nach Wien, sang darauf bis 1731 wieder in Italien und war dann zum dritten Male in Wien, wo er sich noch unwiderstehlicher als früher zeigte, da er seinem bisher lediglich glänzenden und kehlfertigen Vortrag, dem deutschen Sinne so recht entsprechend, Seele und Empfindung zugesellte. Nach Italien zurückgekehrt, sang er mit noch immer mehr wachsenden, unerhörten Erfolgen in Rom, Ferrara, Lucca, Turin, Venedig u. s. w. und begab sich, an das Porpora'sche Opernunternehmen berufen, 1734 nach London, wo sein Auftreten den grossen Händel zwang, die eigene Operndirection in Haymarket aufzugeben und sich ausschliesslich der Composition von Oratorien zuzuwenden. Ganz London schwelgte bei B.'s Auftreten in Entzücken und überschüttete ihn mit Ehrenbezeugungen und Gold. Ungern liess man ihn Ende 1736 nach Spanien ziehen. Auf der Reise dahin durch Frankreich gelang es B. sogar, den in Wollust versunkenen König Ludwig XV. zu enthusiasmiren. In Madrid heilte er durch seinen wunderbaren Gesang den tiefsinnig und dadurch regierungsunfähig gewordenen König Philipp V., der ihn zum Danke dafür mit Ehrenämtern, reichen Geldspenden und einem enormen Gehalte belohnte, ihn aber zugleich der öffentlichen Laufbahn entzog und ihm ausschliesslich bei Hofe noch zu singen gestattete. Die romantische Geschichte dieser Wunderkur durch Gesang hat E. Scribe zu einer Novelle »Cardinal Broschi« und zu

einem Operntextbuch, »*Farinelli, ou la part du diable*« (»Teufels Antheil«) verwendet, das von D. F. E. Auber in Musik gesetzt worden ist. Auch unter Philipp's V. Nachfolger, Ferdinand VI., behauptete B. mit Klugheit und Umsicht seine hohe, für einen Sänger exceptionelle Stellung und wirkte zum Wohle des Staates kräftig mit. Erst nach 28jährigem Aufenthalte in Spanien verliess er unter Karl III. das ihm lieb gewordene Land, wie es heisst auf Befehl des neuen Königs, der seinen politischen Einfluss beargwöhnte. B. zog sich nach Bologna zurück, liess sich in der Umgegend dieser Stadt eine wahrhaft fürstliche Villa bauen und lebte daselbst seinen reichen Erinnerungen an Ruhm und Ehre. Als Burney ihn 1771 besuchte, sang er zwar längst nicht mehr, zeigte sich aber als einen Meister auf Klavier und Mandoline. Er entging dem Castratenschicksale eines frühen Todes und starb erst am 15. Juli 1782. Seine kostbare, in ihrer Art fast einzige Sammlung von Büchern und Musikalien machte er seinem gelehrten Freunde, dem Pater Martini, zum Geschenk, der in denselben, wie man unverbürgt behauptet, das Hauptmaterial zu seiner »*Storia della musica*« gefunden haben soll. — B.'s älterer Bruder und erster Lehrer, Riccardo B., componirte zahlreiche Arien für Carlo, mit denen derselbe überall das meiste Glück machte. Er schrieb 1728 für Rom die Oper »*L'isola d'Alcina*«; zwei Jahre später begleitete er den berühmten Bruder nach Venedig und componirte daselbst den »*Idaspe*«. Burney theilt in seiner »Geschichte der Musik« eine der für Carlo B. geschriebenen Arien Riccardo's »*Son qual nave*« mit, ein an und für sich artiges, melodiöses Stück, dessen Cantilene aber durch die wunderlichsten Triller und Fiorituren entstellt und verschnörkelt ist.

Brosig, Moritz, einer der besten katholischen Kirchencomponisten der Gegenwart, wurde am 15. October 1815 zu Fuchswinkel bei Johannisthal in Schlesien geboren, machte seine Gymnasialstudien in Breslau und betrieb zugleich eifrig das Spiel des Klaviers und anderer Instrumente, denen bald das Studium der Orgel und der Kirchenmusik folgte. Er wandte sich nun unter Leitung des Musikdirectors und Domorganisten Wolf, dessen Vorlesungen und Unterrichtsstunden im Orgelspiel an der Universität er drei Jahre hindurch besuchte, ausschliesslich der Tonkunst zu. Diesem seinem Lehrer folgte er auch im December 1842 als Domorganist und begann, mit gediegenen Orgelcompositionen in die Oeffentlichkeit zu treten. Nach dem 1852 erfolgten Ableben des königlichen Musikdirectors und Kapellmeisters an der Kathedrale, B. Hahn, trat er in dessen Stelle und glänzt seitdem wie als trefflicher Orgelspieler, so als eifriger Pfleger und Förderer einer gediegenen Richtung der Kirchenmusik. Neben mehreren Heften Präludien, Fugen, Choralvorspielen u. s. w. für Orgel, worin er sich als Meister des polyphonen Satzes zeigt, gab B. »Melodien zum katholischen Gesangbuche der Diöcese Breslau«, ferner vier Messen mit Instrumentalbegleitung, zwei Vespern, ein Requiem und ein Heft vierstimmiger Gradualien mit Orgel (Breslau, bei Leuckart) heraus. Ausserdem erschien von ihm eine Schrift »Modulationstheorie mit Beispielen« (Breslau, 1866). Von B.'s Messen sagt P. U. Kornmüller's »Lexikon der kirchlichen Tonkunst«: »Dieselben zeichnen sich neben der sehr würdigen Haltung im Allgemeinen durch eine der Dauer der gottesdienstlichen Feier angemessene Form und neben sehr geschickter Behandlung des Orchesters durch die maassvolle und dem Texte angemessene Behandlung der Singstimmen aus; doch mangelt häufig die leidenschaftslose Ruhe und Einfachheit, indem manchen Partien die Anhäufung von reichlichen Dissonanzharmonien in der Instrumentalbegleitung einen dunklen und schwermüthigen Anstrich giebt.«

Brosky, Johann, latinisirt Broscius, ein berühmter polnischer Mathematiker, geboren 1581 zu Kurzelav im Königreich Polen, gestorben 1652 zu Krakau, hat sehr scharfsinnige mathematisch-musikalische Schriften veröffentlicht.

Brosmann, bekannter unter dem Klosternamen P. Damasus, wurde 1731 zu Fulnek in Mähren geboren und trat um 1751 in den Orden der heiligen Schulen, wo er den Namen »Damasus a Sancto Hieronymo« erhielt. Er zeichnete sich gleichmässig in der Musik wie in den gelehrten Wissenschaften aus und wurde in Folge dessen Präfect und Professor der Philosophie in Nikolsburg. Vom Erzbischof von Olmütz berufen, wurde er *Regens chori* in Kremsier, ging 1775 als Rector nach Freiberg und drei Jahre später als Rector und Pfarrverweser nach Weisswasser, von wo er

jedoch 1787 in seine ihm lieb gewordene Freiberger Stellung zurückkehrte. Er starb am 16. November 1798 zu Freiberg. Seine zahlreichen musikalischen Arbeiten sind Manuscript geblieben und befinden sich zerstreut in mährischen und schlesischen Klosterbibliotheken. Sie bestehen in 50 grossen und kleinen Messen, Offertorien für alle Sonntage und Festtage des Kirchenjahres, vielen Litaneien und Gradualien, Responsorien u. s. w. Besonders gerühmt wurden seine sogenannten Adventualia und Quadrigesimalia. Ausserdem verfasste er eine lateinisch geschriebene Anleitung zu allen Instrumenten, von denen er auch Zeichnungen beifügte, sodann eine Gesangschule und ein Buch »*De directione musices et de regulis compositionis*«. Dittersdorf nannte B. mit Vorliebe seinen »Papa im Kirchenstyle«.

Brossard, Noël Matthieu, Doctor der Rechtswissenschaften und trefflicher musikalischer Schriftsteller, geboren am 25. Decbr. 1789 zu Châlons a. S., hat verdienstvolle musikalisch-theoretische Werke herausgegeben.

Brossard, Sebastian de, gelehrter und berühmter französischer musikalischer Schriftsteller und Tonsetzer, wurde im J. 1660 geboren und starb am 10. August 1730 als Grand-Chaplain und Kapellmeister zu Meaux, nachdem er zuvor Präbendarius und Kapellmeister am Münster zu Strassburg gewesen war. Seine Compositionen bestehen in Messen, Motetten, Miserere's und zahlreichen anderen Kirchenstücken, so wie in zu Sammlungen zusammengebrachten Liedern. Insbesondere berühmt wurde er aber durch sein »*Dictionnaire de musique*« (Paris, 1703 und 1705 in Folio; dritte Ausgabe in Amsterdam ohne Jahreszahl), das erste derartige Werk im Französischen, das in einzelnen Artikeln noch jetzt mustergültig dasteht. Ausserdem kennt man von ihm eine scharfsinnige Schrift »*Lettre en forme de dissertation à Mr. Demotz, sur sa nouvelle méthode, d'écrire le plein-chant et la musique*« (Paris, 1702). Materialien zu einer Musikgeschichte, die er zu schreiben beabsichtigte, werden in der Pariser Bibliothek aufbewahrt. Seine eigene, trefflich zusammengestellte musikalische Bibliothek überliess er gegen eine Jahresrente dem Könige Ludwig XIV. Zu erwähnen ist noch, dass B. zugleich einer der ausgezeichnetsten Mathematiker seiner Zeit war.

Brotundum, *molle*, *mollare* oder *orbiculare* (lat.; ital.: **b** *rondo, rotondo* oder *molle*; franz.: *Bé mol*) ist die Benennung für das jetzige Erniedrigungszeichen in der Notenschrift (♭), welches während der ersten Zeiten des Gebrauches, in denen es stets durch den lateinischen Buchstaben b verzeichnet wurde, der im Vergleiche zu dem damals noch in der alphabetischen Tonaufzeichnung verwandten gothischen **b** als rund in seinen Formen erschien, nicht passender (als verschieden von demselben) benannt werden konnte. Mehr darüber findet man in dem Artikel B. 0.

Brousil, Bertha, böhmische Violinvirtuosin, wurde den 9. Juli 1838 in Písek geboren. Schon in der frühesten Jugend hatte sie eine grosse Vorliebe zur Musik, und eine von ihrem Vater in Prag gekaufte, zum Spielzeug bestimmte Kindergeige gab Veranlassung, dass sie von ihrem Vater, Franz B., den Unterricht in den ersten Anfangsgründen auf diesem Instrument erhielt. Den weiteren Unterricht erhielt sie von L. Barták, Chorregenten in Písek, dann von L. Sedlák, der sie bis zum J. 1851, wo ihr Vater nach Prag als Finanzbeamter versetzt wurde, auf der Violine unterwies. In Prag begann sie unter der Anleitung des A. Němec, suppl. Prof. der Violine am Conservatorium, seit Juli 1851, eingehendere Violinstudien und wirkte am 17. Decbr. 1851 zum ersten Male im Abschiedsconcerte ihres Lehrers öffentlich mit, wo sie mit ihren beiden Mitschülerinnen Rosa d'Or (s. d.), G. Hoffmann und dem Violinisten Wiener, Variationen für vier Violinen spielte. Nach Němec's Abreise studirte sie beim Prof. Moritz Mildner und spielte im 14. Jahre ihres Alters Bériot'sche Conzerte. Am 5. März 1854 veranstaltete sie ihr erstes selbstständiges Conzert, wo sie das 6. Bériot'sche Conzert mit glänzendem Erfolg vortrug. In diesem Conzert wirkten auch ihre kleinen Geschwister Cäcilia ($4\frac{1}{2}$ Jahr alt), Alois (6 Jahre alt), Johann (8 Jahre alt) und Albin (11 Jahre alt), welche ein Quartett über böhmische Nationallieder executirten, mit. Im December 1854 machte Bertha die erste Kunstreise, conzertirte mit Beifall in Wien, Pressburg (1855), Ofen, Pest, Linz, Ischl, Ratibor, Breslau, wo ihr gediegenes Spiel Bewunderung erregte, dann in Liegnitz und endlich in Berlin. Ende September 1855 unternahm sie ihre zweite Kunstreise, trat in Bud-

weis, Krummau, Frauenberg, Linz, Passau auf und spielte am 4. Decbr. in München, wo ihr auch die Ehre zu Theil wurde, dem Könige von Bayern einige Piècen vorzutragen. Anfangs Februar 1856 conzertirte sie mit grösstem Beifall in Frankfurt a. M., Wiesbaden, Darmstadt, Karlsruhe, Mannheim, Stuttgart und traf im März in Paris ein. So wie in Deutschland wurde auch in Frankreich ihr virtuoses und seelenvolles Spiel bewundert. Hequet's Berichte in der »*L'Illustration*« sind voll von Lobeserhebungen über ihre vortrefflichen Leistungen. Von Paris reiste Bertha nach London, wo sie am 4. Juni 1856 zum ersten Male auftrat, conzertirte dann in Liverpool und 1857 in Manchester. Am 31. März desselben Jahres spielte sie am königl. Hofe in London und wurde von der Königin Victoria mit einer werthvollen Busennadel beschenkt. Von dieser Zeit an conzertirte sie hauptsächlich in Grossbritannien und zuweilen in Deutschland. Bertha erwarb sich überall den ungetheiltesten Beifall des Publicums und wurde auch die »böhmische Milanollo« genannt. M-s.

Brown, John, englischer Geistlicher, kenntnissreicher musikalischer Schriftsteller und auch Tonsetzer, geboren am 5. November 1715 zu Rothbury in Northumberland, studirte 1732 in Cambridge Theologie und Tonkunst und wurde in Oxford Doctor der Musik. Trotzdem er angestellter Geistlicher war, trat er in der Revolution von 1745 in die Reihen der Regierungstruppen und zeichnete sich durch Bravour und Unerschrockenheit hervorragend aus. Hierauf wurden ihm nach einander mehrere Pfarrstellen zugewiesen, zuletzt eine solche in Newcastle, wo er sich am 23. Septbr. 1767 in einem Anfalle von Trübsinn mit einem Rasirmesser selbst entleibte. B. war ein im In- und Auslande hochangesehener Gelehrter, der sogar 1765 von der Kaiserin von Russland berufen wurde, das russische Schul- und Erziehungswesen zu reorganisiren und zu reformiren, ein Amt, das anzunehmen ihn sein leidender Körperzustand verhinderte. Seine Schriften sind theologischen, pädagogischen und musikalischen Inhaltes. Zu den letzteren gehören: »*Dissertation on the rise, union and power, the progressions, separations and corruptions of poetry and music*« (London, 1763). In der zweiten Auflage (London, 1764) wurde der Titel etwas verändert, und das Buch machte Aufsehen und wurde in mehrere fremde Sprachen übersetzt, ins Deutsche von Eschenburg unter dem Titel: »Dr. Brown's Betrachtungen über die Poesie und Musik nach ihrem Ursprunge u. s. w.« (Leipzig, 1769). Eine Kritik seines Werkes beantwortete B. in einer besonderen Schrift, die 1764 zu London erschien. Unter seinen Compositionen ist die hauptsächlichste und grösste das Oratorium »*The cure of Saul*«, welches er als Pfarrer von Morland, jedoch nicht ohne Beihülfe Avison's, wie es heisst, schrieb.

Brown, John, ein schottischer Maler, geboren 1752 zu Edinburg, hielt sich viele Jahre hindurch in Italien auf und wählte nach seiner Rückkehr nach Grossbritannien London zum bleibenden Aufenthaltsort, wo er als Porträtmaler wirkte. Er starb daselbst bereits im J. 1787. In musikalischer Beziehung ist er bekannt geworden durch die nach seinem Tode erschienenen »*Letters on the poetry and music of the italian opera*« (London, 1789).

Brucaeus, Henricus, ein gelehrter Mathematiker, der seine Forschungen auch auf die Musik ausdehnte, wurde 1531 zu Aelst in Flandern geboren. Frühzeitig kam er nach Italien und lehrte einige Jahre hindurch zu Rom die mathematischen Wissenschaften. Später findet man ihn in Deutschland, wo er als Professor der Medicin zu Rostock Universitätsvorlesungen hielt. Er starb am 4. Januar 1593 zu Rostock. Von seinen Schriften ist hier die »*Musica mathematica*« (1578) zu nennen.

Bruce, James, berühmt durch seine grossen Reisen, wurde am 14. Decbr. 1730 zu Kinnaird in Schottland geboren. Er studirte zwar in Edinburg die Rechte, trat aber in das Geschäft eines Weinhändlers, dessen Tochter er heirathete. Nach dem frühen Tode seiner Gattin besuchte er den Continent. Nach England zurückgekehrt, wurde er durch Vermittelung des Lords Halifax 1763 als Consul in Algier angestellt. Von hier aus unternahm er seine grossen Reisen durch Asien und Afrika, deren Resultate er, so weit sie Abyssinien betreffen, in seinen »*Travels into Abyssinia*« (5 Bde., Edinburg, 1790, 4°; deutsch von Volkmann, 5 Bde., Leipzig, 1790 bis 1792) niedergelegt hat. B. selbst starb im April 1794 zu Edinburg, wohin er nach elfjähriger

Abwesenheit vom Vaterlande zurückgekehrt war. Dem Dr. Burney hatte er einen ausführlichen Bericht »Ueber die damals gebräuchlichen musikalischen Instrumente in Abyssinien« erstattet, welchen Burney in seine Geschichte der Musik eingerückt und Forkel übersetzt abgedruckt hat.

Bruch, Max, einer der bedeutendsten und vielseitigsten Componisten der Gegenwart, wurde am 6. Januar 1838 zu Köln geboren. Er zeigte frühzeitig musikalisches Talent und erhielt von seiner intelligenten Mutter den ersten Unterricht im Klavierspiel und in der Compositionslehre. Professor Breidenstein setzte die Unterweisung auf letzterem Felde und in der Harmonielehre fort, sodass der neunjährige Schüler bereits mit kleinen Compositionen zu Tage treten konnte, welche das Interesse und die Aufmerksamkeit Ferd. Hiller's erregten, der sich des Knaben annahm und dessen weiterer Ausbildung sich unterzog. Im J. 1852 war B. in seinen Fortschritten schon so weit gediehen, dass er mit einem Streichquartett den von der Mozartstiftung in Frankfurt a. M. ausgesetzten Preis erringen konnte und in Folge dessen mehrjähriger Stipendiat dieser Stiftung wurde. B. benutzte die Wohlthat eines vierjährigen Stipendiums von jährlich 400 Gulden in tadelloser Weise, indem er seine Studien bei Hiller, Karl Reinecke und Ferd. Breunung in Köln, bei den Letzteren besonders im Klavierspiel, eifrig fortsetzte. Sein grosses Talent förderte ihn dabei in ganz überraschender Weise. Fertig ausgebildet, ging er auf Reisen, um auch seinen musikalischen Horizont zu erweitern und die Welt, so wie die bedeutendsten Musik-Institute, Bibliotheken, Theater, Tonkünstler u. s. w. kennen zu lernen. Nach längerem und kürzerem Aufenthalte in den bedeutendsten Städten Deutschlands, namentlich seit 1862 in Mannheim und München, wurde er im Herbst 1865 als Musikdirector des Conzertinstitutes in Coblenz angestellt und folgte zwei Jahre später einem Rufe als Hofkapellmeister nach Sondershausen. Letztere Stellung gab er 1870 auf und nahm als Privatmann seinen bleibenden Wohnsitz in Berlin. B. zählt zu den besten und erfindungsreichsten Componisten der neuesten Zeit, der tief mit den vocalen und instrumentalen Mitteln vertraut, dieselben wirksam und glänzend zu verwenden weiss. Dem mehr weichlichen und elegischen Zuge der modernen Zeitrichtung gegenüber, dem er wohl Rechnung zu tragen weiss, behauptet er andererseits auch Schlagfertigkeit, Kraft und Energie des musikalischen Ausdruckes, durch welche Eigenschaften seine Arbeiten im guten Sinne an das classische Zeitalter der Tonkunst anknüpfen. Seine eigenen, zu grossen Hoffnungen berechtigenden Wege gehend, ist er in keiner Weise in die Fussstapfen der sogenannten neudeutschen Schule getreten, er darf sogar als in Opposition zu der neuromantischen Richtung stehend betrachtet werden. Als erstes Werk grösseren Umfanges erschien von ihm die Operette »Scherz, List und Rache« mit Goethe'schem Texte; dieser folgten Klavierstücke, Lieder, zwei Streichquartette, ein Klaviertrio und zwei Compositionen für Solo, Chor und Orchester: »Jubilate und Amen« und »Die Birken und die Erlen«. Mit diesen achtungswerthen Arbeiten, an denen nur noch der gehörige Grad von Ruhe und Geschlossenheit, so wie Ungesuchtheit und Natürlichkeit des Empfindens vermisst wird, schliesst die erste Periode von B.'s Kunstthätigkeit ab. Die zweite Periode zeigt ein bewusstes Vorwärtsschreiten und ein Emporraffen zu Klarheit und Schönheit des Ausdruckes; sie beginnt sofort bedeutungsvoll mit der Oper »Loreley«, die mit gutem Erfolge 1863 in Köln, 1865 in Hamburg und an mehreren anderen Bühnen gegeben wurde und eine verdientermassen ehrenvolle Würdigung der Kritik erfuhr. Die übrigen grossen Arbeiten B.'s sind die Cantaten »Die Flucht der heiligen Familie«, »Gesang der heiligen drei Könige«, »Der römische Triumphgesang«, »Die Scenen aus der Frithjof-Sage« und »Schön Ellen«, von denen die letzteren beiden, welche Repertoirstücke der deutschen Conzertsäle geworden sind, den Ruf ihres Componisten bis nach Amerika trugen; nicht minder ein Violinconzert in *G*-moll (1869) und eine Sinfonie in *Es*-dur (1870). B. steht im besten Alter des Schaffens und hat noch lange nicht sein letztes Wort gesprochen, wesshalb bei solchen grossartigen Antecedentien noch Hochbedeutendes von ihm zu erwarten steht.

Bruchzeichen, s. Arpeggio.

Bruck, Arnold (nach Anderen Arnim) **von,** auch Pruck, Prug, Bruch u. s. w. geschrieben, was Alles weiter nichts wie eine Corrumpirung von Brügge ist, in

welcher Stadt B. um 1480 geboren war. Von seinen Lebensumständen weiss man nichts weiter, als dass er um 1530 Kapellmeister des römischen Königs und nachherigen Kaisers Ferdinand I. war, und dass er zu Wien am 22. Septbr. 1536 starb. In dem zu Wittenberg 1544 von Martin Agricola herausgegebenen Werke: »Newe, deutsche geistliche Gesenge (123 an der Zahl) mit vier und fünff Stimmen etc.« finden sich mehrere von seiner Composition vor, die zu Anfang dieses Jahrhunderts noch in einigen Choralbüchern wieder abgedruckt sind; sonst sind keine gedruckten Compositionen B.'s weiter bekannt. In der Münchener Bibliothek im Codex 47 sollen sich jedoch noch einige gedruckte Lieder B.'s aus dem Jahre 1534 und einige Messen im Manuscript befinden. 0.

Bruckhausen, Johann, lebte als Rath zu Ende des 18. Jahrhunderts in Münster und ist der Componist von Kirchenstücken, Quartetten u. s. w., so wie einer Operette, betitelt »Laura Rosetti«.

Brückmann, Franz Ernst, Doctor der Philosophie und Medicin, so wie musikalischer Schriftsteller, ist am 27. Sept. 1697 zu Marienthal bei Helmstädt geboren und am 21. März 1753 zu Wolfenbüttel gestorben.

Brückner, Christian Daniel, Verfasser einer Schrift »Historische Nachricht u. s. w. über die Orgeln in Görlitz« (Görlitz, 1766), ist im Uebrigen unbekannt geblieben.

Brückner, Wolfgang, ein Componist aus der Zeit der Mitte des 17. Jahrhunderts, der zugleich Schulrector zu Rastenberg im Herzogthum Sachsen-Weimar war.

Brühl, Joel, Cantor an der Synagoge zu Berlin gegen Ende des 18. Jahrhunderts, gab ein Werk, betitelt »*Sepher Semiroth Israel* (Buch der Gesänge Israels)« (Berlin, 1791) heraus, welches u. A. auch für uralt gehaltene jüdische Synagogenlieder enthält.

Brühl, Karl Friedrich Moritz Paul, Reichsgraf **von**, ein Neffe des berühmten polnisch-sächsischen Ministers dieses Namens, geboren zu Pförten in der Niederlausitz am 18. Mai 1772, fand im Umgange mit Goethe, Herder und Wieland in Weimar seit 1785 einen mächtigen Antrieb, Wissenschaften und schöne Künste zu studiren. Er widmete sich zuerst dem Berg-, dann dem Forstfache und übte daneben eifrig Musik. Als er 1790 als Jagdjunker nach Berlin kam, wurde Fasch sein Lehrer in der Composition, und dieser veranlasste ihn, 1793 in die Singakademie zu treten, deren Mitglied B. bis zu seinem Tode blieb. Auf dem Waldhorn besass er, von Türrschmidt unterrichtet, eine nicht gewöhnliche Fertigkeit und geschmackvollen Vortrag, und er trat zu weiterer Uebung und Vervollkommnung 1805 in das von Tausch sen. gestiftete Conservatorium für Blasinstrumente. Im J. 1798 hatte er Weimar abermals besucht und war unter Goethe's Leitung bei dem herzoglichen Privattheater wirksam gewesen. Zum Kammerherrn des Prinzen Heinrich, Bruders Friedrich II., 1800 ernannt, wurde er während eines mehrjährigen Aufenthaltes in Rheinsberg dem Theater nicht entfremdet, da der Prinz eine französische Schauspielergesellschaft unterhielt. Nach dem Tode des Prinzen ward er Kammerherr bei der Königin Mutter und 1810 bei der Königin Louise. Im J. 1813 machte er den Feldzug als Major im Generalstabe mit, begleitete sodann nach dem Friedensschlusse den König von Preussen von Paris nach London, wo wieder Musik, Theater und Theaterwesen ihn besonders beschäftigten und wurde endlich, nachdem er noch Militärgouverneur von Neufchatel gewesen war, 1815, nach Iffland's Tode, zum General-Intendanten der königlichen Schauspiele zu Berlin ernannt. In diesem Wirkungskreise entwickelte er eben so viel Geschmack als rastlose Thätigkeit, die sich bis auf das Kleinste, namentlich auch auf die Correctheit der Costüme und Decorationen erstreckte. Er ergänzte vor Allem das Opernpersonal durch Herbeiziehung der ausgezeichnetsten Kräfte, einer Milder, Seidler, eines Bader, Fischer u. s. w., wodurch, in Verbindung mit dem schon vorhandenen Personal, ein Ensemble hergestellt wurde, wie es wohl selten erreicht worden ist. Ausser den Meisterwerken Gluck's und Mozart's suchte er die besten Werke der Zeit so bald wie möglich dem Berliner Publicum und in der würdigsten Ausstattung vorzuführen; so erschienen unter seiner Verwaltung: »Fidelio« von Beethoven, »Undine« von E. T. A. Hoffmann, Spontini's Opern »Olympia« und »Nurmahal«,

K. M. v. Weber's »Preciosa«, »Freischütz« und »Euryanthe«, Spohr's »Jessonda«, Cherubini's »Abenceragen«, Rossini's »Tancred«, »Barbier«, »Othello« u. s. w., Onslow's »Hausirer«, Boieldieu's »Weisse Dame«, Auber's »Maurer« u. v. A. Der Verlust seines ältesten Sohnes, sowie Kränklichkeit und Missverständnisse veranlassten ihn, 1828 seine Entlassung zu erbitten, die ihm der König endlich 1830 ungern gewährte. Seitdem General-Intendant der königlichen Museen, in welchem Amte er aufs Neue seinen Kunstsinn bewährte, starb er am 9. August 1837 zu Berlin und wurde am 20. August in der Kirche seines Stammgutes Seiffersdorf bei Dresden beigesetzt. — Einer seiner Vettern, Friedrich Aloysius Graf von B., der älteste Sohn des Ministers, zeichnete sich als Virtuose auf dem Fagott aus, machte aber von seiner Kunstfertigkeit keinen öffentlichen Gebrauch. Derselbe wurde am 31. Juli 1739 zu Dresden geboren, studirte in Leipzig und Leyden und war bereits in seinem 19. Jahre polnischer Kron-Grossfeldzeugmeister. Er hat fast ganz Europa besucht und einigen Feldzügen der Oesterreicher im siebenjährigen Kriege beigewohnt. Nach August's III. Tode verlor er alle seine Aemter in Polen und Sachsen, zog sich auf seine Herrschaft Pförten zurück und lebte daselbst ebensowohl dem Genusse, wie den Wissenschaften und schönen Künsten. Er starb am 30. Januar 1793 zu Berlin, wo er einen seiner Brüder besuchte.

Brüning, Friedrich, guter Contrabassist, geboren am 14. October 1816 zu Ziegeldorf im Mecklenburg'schen, trat 1842 beim Musikcorps des Kaiser-Alexander-Grenadier-Regiments zu Berlin ein, mit welchem er auch den Feldzug von 1849 in Schleswig mitmachte, und wurde 1854 als königl. Kammermusicus und Contrabassist in die Berliner Hofkapelle berufen.

Brugger, Dr. J. D. C., Gesangscomponist, geboren am 23. October 1796 zu Freiburg im Breisgau, woselbst er auch seine Schul-, Universitäts- und Musikbildung gewann. Bereits als neunjähriger Knabe war er Chorknabe am Münster zu Freiburg und spielte Violine. Als Student gründete er mit dreien seiner Commilitonen ein Gesang-, sodann auch ein Streichquartett. Jm J. 1819 componirte er, als Sprecher der deutschen Burschenschaft, die patriotischen Gesänge für dieselbe auf Texte von Schiller, Körner, Arndt u. s. w. und leitete die musikalischen Aufführungen seiner Vaterstadt, besonders die akademischen Conzerte. Er wurde Professor am Freiburger Gymnasium und erhielt zugleich die Leitung des Gesangunterrichtes, in welcher Stellung er zuerst eine praktische Gesangschule, später (1836) eine Anleitung zum Singunterrichte in Volksschulen veröffentlichte. Von seinen weiteren musikalischen Arbeiten sind zu nennen: eine vierstimmige deutsche Vocalmesse, eine Bearbeitung mehrerer Hymnen Orlando Lasso's, zahlreiche Gesänge und Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte- oder Guitarrebegleitung und für vier Männerstimmen u. s. w.

Bruguière, Edouard, Componist zahlreicher, in Frankreich beliebt gewordener Romanzen, ist 1793 zu Lyon geboren, lebte viele Jahre hindurch in Paris, kehrte aber 1836 zu dauerndem Aufenthalte in seine Vaterstadt zurück.

Bruhn, Nicolaus, auch Bruhns geschrieben, ein gründlicher Componist und Organist, wurde um 1666 zu Schwabstädt im Schleswig'schen geboren, wo sein Vater, Paul B., Organist war. Dieser bildete ihn zum fertigen und geschmackvollen Klavier- und Orgelspieler aus und schickte ihn zu seinem älteren Sohne, Peter B., der Rathsmusicus in Lübeck war, damit derselbe den Bruder auch auf anderen Instrumenten unterrichtete. Bald war B. in Folge dessen auch ein vortrefflicher Violin- und Viola da gamba-Spieler und studirte bei Buxtehude Compositionslehre und das höhere Orgelspiel. Der Letztere war es auch, der ihn zu einer Organistenstelle nach Kopenhagen empfahl, die jedoch B. einige Zeit darnach mit der in Husum vertauschte. Er starb im jüngeren Mannesalter 1697 zu Husum. Wie als Virtuose auf mehreren Instrumenten, namentlich auf der Orgel, die er in der berühmten Manier seines Meisters Buxtehude behandelte, hat er sich als Tonsetzer von sehr gründlichen und dabei gefälligen Compositionen ausgezeichnet, die aber nicht im Druck erschienen sind. Walther schätzt B.'s Klavier-, Mattheson seine Orgelstücke am höchsten.

Brumbey, Karl Wilhelm, Prediger zu Berlin, wo er auch (nach Forkel und Gerber, nach Anderen zu Dresden) am 24. Jan. 1757 geboren ist. Nachdem er seit

1785 Diaconus in Alt-Landsberg, Buchholz und Wiesenthal gewesen war, wurde er 1788 als dritter Prediger bei der Jerusalems- und Neuen Kirche zu Berlin angestellt. Wegen Störungen in seiner Gemeinde und Streitigkeiten mit der Regierung musste er 1796 seinen Abschied nehmen, wurde hierauf sogar des Landes verwiesen und begab sich nach Baruth. Beim Regierungsantritt Friedrich Wilhelm's III. durfte er zurückkehren und hielt um 1799 Vorlesungen über Welthistorie zu Berlin. Ueber sein Ende fehlen alle Nachrichten. Schon als Student in Halle hatte B. »Briefe über das Musikwesen in Halle« (Quedlinburg, 1781) veröffentlicht. Ferner gab er heraus: »Philopistämie, oder Anleitung für einen jungen Studirenden, nach Wissenschaftsliebe seine Schuljahre aufs Beste anzuwenden« (Quedlinburg, 1781); im ersten Bande (S. 373 bis 542) behandelt er auch die Musik. Ausserdem kündigte er am 5. Mai 1794 seine selbst in Musik gesetzten Gedichte an, unter dem Titel: »Siona, oder Christgesang zum Saitenspiele«. Auch folgende Compositionen sind von ihm: »Das Selige im Sterben des Gerechten«, Cantilene mit Accompagnement (Berlin) und »Gott, unser'm Gott die Ehr' allein«, Arie (Berlin, 1795).

Brumel, Antoine, nach Einigen Bromel geheissen, war ein berühmter Contrapunktist der niederländischen Schule, der seine musikalische Ausbildung Ockenheim verdankte. Er war aus dem französischen Flandern gebürtig und lebte noch 1500, obwohl hochbetagt. B. hat durch zahlreiche Compositionen seine hohe Begabung documentirt, wie auch uns noch die wenigen, erhalten gebliebenen beweisen. Von seinen sehr seltenen Werken hat Dr. Burney in seiner »*Hist. of mus.*« (*Vol. II,* S. 529) ein kleines fünfzeiliges Duo, voll von canonischen Nachahmungen, und Forkel in seiner »Geschichte der Musik« (S. 629—647) ein vierstimmiges *Laudate dominum* abgedruckt. Sonst findet man noch im Londoner Museum ein gleich nach der Erfindung der Buchdruckerkunst gedrucktes Werk: »*Liber I. Missarum diversorum Auctorum*«; ferner »*Selectae, artificiosae et elegantes Fugae etc., collectae a Jac. Paix*«, 1587; einige Choralmelodien in Walthers »*Cantionale*«, 1544; und als Manuscript in der Münchener Bibliothek im Codex I eine »*Missa a 12 voci*«; Cod. 53 ein »*Credo*«; Cod. 57 mehrere »*Missae*« nebst noch einigen andern Werken. Das Urtheil des Glareanus (S. 456 des »*Dodecachordon*«) ist somit durch die Forschung als ein unberechtigtes erkannt. 0.

Brummeisen, vulgärer Name für die Aura oder Maultrommel (s. d.).

Brummhorn, die an einigen wenigen Orten gebrauchte Benennung der sonst Krummhorn genannten Orgelstimme.

Brummstimmen, Benennung der besonders in Männergesangstücken vorkommenden Gesangstimmen, welche eine Solostimme harmonisch begleiten und nicht Worte auf ihre Tonfolgen aussprechen, sondern diese mit geschlossenen Lippen (s. *bocca chiusa*) summen und brummen. Es ist dies ohne Ausnahme eine zu rügende Unsitte, welche die edlen menschlichen Stimm- und Sprachorgane in das Bereich des Animalischen herabzieht, wenn auch dann und wann eine überraschende Wirkung damit erzielt werden kann, wie z. B. in Verdi's »Rigoletto« im letzten Acte, wo ein dreistimmiger Chor von B. an- und abschwellend durch seine Tonfolgen schauerlich täuschend das Heulen des Sturmwindes nachahmt. Intelligente Componisten haben niemals Gebrauch von den B. gemacht.

Brun, Jean, vortrefflicher Waldhornist, wurde am 6. April 1759 als Sohn eines Kaufmanns in Lyon geboren. In seiner Vaterstadt erlernte er die Musik und ging 1783 nach Paris, wo er 1786 erster Waldhornist der Grossen Oper wurde. Dreizehn Jahre später musste er aus bisher unbekannten Ursachen nach London fliehen, von wo er in demselben Jahre als Kammermusicus und Waldhornist an Psalsa's Stelle in die königl. Kapelle nach Berlin berufen wurde. Dort zeigte er 1805 eine Erfindung, bestehend aus vervollkommneten, der Gesundheit unschädlichen Messing-Blasinstrumenten an; es war dies eine Art Lack, mit der die inneren Röhren als Präservativ gegen Grünspan überzogen wurden, wodurch namentlich bei Hörnern die inneren Wände abgeglättet und das Abfärben und Beschmutzen der Hände beim Stopfen vermieden werden sollte (s. Reichardt's »Berl. Mus. Ztg.« Nr. 40). Schilling lässt ihn irrthümlicher Weise, wahrscheinlich in Folge einer Namensverwechselung, 1805 nach Paris zurückkehren und dort aus Verzweiflung über ein missglücktes Conzert sich

1806 durch Schwefeldampf selbst umbringen. B. selbst gab noch 1807 in Berlin Conzerte und figurirt auch 1808 im Adressbuche noch als königl. Kammermusicus und Blasinstrumentemacher zu Berlin; spätere Nachrichten fehlen jedoch. Gerber, der ihn noch hörte, sagt von ihm: »Er ist ein grosser Künstler; seine Intonation, Präcision und sein Ausdruck sind unverbesserlich. Er singt so schön auf seinem Instrumente, dass er manchen Sänger beschämt.« B. war auch Componist. Man kennt von ihm ein komisches Singspiel: »Pachter Robert«, das in Berlin 1805 gegeben wurde, und »Zelia von Valcour«, Melopoesie für Waldhorn, Pfte. und Viol. (*ad lib.*).

Brun, le, s. Lebrun.

Bruna, Gebrüder, Söhne des Antonio B., waren, wie ihr Vater, berühmte Orgelbauer zu Antorno, woher sie auch gebürtig waren, und lebten zu Ausgange des 18. Jahrhunderts.

Bruneau, Jean, französischer musikalischer Schriftsteller, aus Châlons a. S. gebürtig, starb am 3. Mai 1621 zu Crissey.

Brunecke, ein Minnesinger, der von Hugo von Trimberg (1260 bis 1309) mit Lob angeführt wird, von dessen Lebensumständen und Gesängen aber Nichts mehr bekannt ist.

Brunelli, Antonio, ein ausgezeichneter Tonsetzer und gründlicher Contrapunktist aus der römischen Schule, lebte zu Anfang des 17. Jahrhunderts und war erst Kapellmeister an der Kathedralkirche zu Prato, dann an San Miniato in Florenz und endlich an der Kapelle und am Hofe des Grossherzogs von Toscana. Er ist berühmt als Componist von Motetten, Madrigalen, Canzonetten, ein- bis vierstimmigen *sacra cantica,* ein- und zweistimmigen Gesangübungen, sowie als Verfasser eines Werkes über den doppelten Contrapunkt und über den sogenannten improvisirten Contrapunkt.

Brunetti, Gaëtano, berühmter italienischer Violinvirtuose und Instrumentalcomponist, wurde 1753 zu Pisa geboren, wo sein Vater Domkapellmeister war und ihm den ersten Musikunterricht ertheilte. Zu seiner Vervollkommnung im Violinspiel begab er sich zu Nardini nach Florenz, der ihn so rasch und glücklich ausbildete, dass B. auf Conzertreisen Oberitalien und Deutschland bald durch seine Virtuosität entzückte. In Mannheim liess er sich durch eine Anstellung fesseln und wurde daselbst auch 1778 von Mozart gehört, der seitdem sein Talent hochschätzte. Jm J. 1779 reiste er nach Paris, trat daselbst vielfach auf und machte sich auch als Componist vortheilhaft bekannt, sodass ihn Boccherini als ersten Violinisten nach Madrid berief, ihn mit Gunstbezeugungen überschüttete und seine Stellung daselbst zu einer einflussreichen und einträglichen machte. B. erwies sich dagegen sehr undankbar, indem er gegen seinen Wohlthäter Intriguen anzettelte und denselben sogar aus seiner Stellung als Kapellmeister des Königs verdrängte. B. starb im J. 1807 in der Nähe von Madrid, vom Schlage getroffen über die Nachricht von der Einnahme der spanischen Hauptstadt durch die Franzosen. In seinen zahlreichen Compositionen zeigt sich B. als ein geschickter, aber unselbstständiger Tonkünstler. Erschienen sind von seinen Arbeiten: Sechs Sextette für Streichinstrumente, ein Heft Quintette und ein solches mit Quartetten, sechs Trios für zwei Violinen und Bass, und drei Hefte Duos für zwei Violinen. Hinterlassen hat er aber ausserdem noch viele Sinfonien, Ouvertüren, Harmoniemusiken, Quintette, Quartette, Trios, Duos, Sonaten, Variationen, Divertissements u. s. w. — Sein jüngerer Bruder, Giovanni Gualberto B., geboren um 1760 zu Pisa, erhielt seines Vaters Stelle am Dome und hat sich durch viele Kirchenmusiken und Opern bekannt gemacht. Von den letzteren sind zu nennen: »*Lo sposo di tre, marito di nessuna*«, »*L'estravaganze in campagna*«, »*Bertoldo e Bertaldina*«, »*Demofoonte*«, »*Le nozze per invito*«, »*Fatima*« u. s. w.

Brunetti, Giovanni, Kapellmeister an der Kathedralkirche von Urbino, lebte zu Anfang des 17. Jahrhunderts. Man kennt von ihm noch 24 fünfstimmige Motetten (Venedig, 1625). Wahrscheinlich ist er identisch mit dem von Walther genannten Giovanni Brunetti, von dem eine Messe und *Salmi speccati* für zwei, drei und vier Stimmen angeführt werden.

Bruni, Antonio Bartolomeo, ausgezeichneter italienischer Violinvirtuose und geschätzter Componist, wurde am 2. Februar 1759 zu Coni im Piemontesischen ge-

boren und auf der Violine von Pugnani, in der Composition aber von Spezziani in Novara aufs Erfolgreichste unterrichtet. Als er das 22. Jahr erreicht hatte, begab er sich nach Paris und wurde als Violinist im Orchester der *Comédie italienne* angestellt. Er trat damals zugleich mit einigen seiner Quartette, Duos, Sonaten, Rondos u. s. w., die er herausgab, in die Oeffentlichkeit und hatte namentlich mit den Duos Glück, da dieselben alsbald stark begehrte und beliebte Artikel wurden. Bis zum J. 1801 war er nach einander Orchester-Chef am Theater Montansier, an der Komischen und an der Italienischen Oper, worauf er sich in das Privatleben nach Passy bei Paris zurückzog. Erst im J. 1816 trat er wieder mit einer Oper »*Le mariage par commission*« zu Paris in die Oeffentlichkeit, errang aber damit keinerlei Erfolg. Bald darauf kehrte er in sein Vaterland zurück und starb 1823 zu Coni. Seitdem er als Orchesterdirigent der Theaterlaufbahn ganz und gar angehörte, lieferte er nicht weniger als 16 Opern und Operetten, die ein angenehmes Talent bekunden, dem dramatischen Effecte und einer guten Instrumentation Rechnung tragen und desshalb zum Theil auch überaus beliebt waren. Ausserdem hat man von ihm noch eine »*Nouvelle méthode de Violon*« und eine solche für Altviola.

Bruni, Francesco, ein sicilianischer Tonsetzer zu Ende des 16. Jahrhunderts, der zu Alcara in Sicilien geboren und als Componist von in Messina gedruckten fünfstimmigen Madrigalen bekannt war (s. »*Mongitoris Bibl. Sicul.*« *T. I*, S. 210).

Brunings, Johann David, auch Brünings geschrieben, schweizerischer Klavierspieler und Componist, welcher 1792 in Zürich geboren ist.

Brunmayer, Andreas, geboren zu Lauffen im Salzburg'schen Gebiete, war seit 1802 Organist an der St. Petri-Kirche in Salzburg und als Componist von seinen Kunstgenossen, wie von dem Publicum hochgeschätzt und verehrt. In der Tonsetzkunst war er ein Schüler von Mich. Haydn, dann von Albrechtsberger, im Klavierspiel der von Kotzeluch in Wien gewesen. Er schrieb zahlreiche und vortreffliche Kirchenstücke und Cantaten, sehr beliebte Lieder mit Klavierbegleitung und mehrstimmige Gesänge, ferner Sonaten, Variationen, Serenaden, Menuette u. s. w. für Klavier und für andere Instrumente, sowie Quintette für Blasinstrumente, die K. M. v. Weber sehr lobte, endlich auch komische Opern, die aber ganz unbekannt blieben.

Brunmüller, Elias, niederländischer Musikmeister und Componist, der zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Amsterdam lebte.

Brunnelius, Ericus Fierdhundrensis, ein schwedischer Musikgelehrter und um das J. 1708 geboren, vertheidigte 1728 öffentlich die von ihm verfassten Anfangsgründe zum Choralgesange und machte sich auch später noch durch Veröffentlichung verschiedener musikalischer Werke in seinem Vaterlande bemerklich.

Brunner, Adam Heinrich, ein kunstgebildeter Mönch, der in der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Bamberg lebte. Von ihm: »*Cantiones Marianae,* oder Deutsche marianische Lieder über jeden Titel der Lauretanischen Litaney, mit zwey, drei, vier oder mehr Geigen« (Bamberg, 1670) und »Seraphische Tafelmusik, enthaltend 64 *de venerabili sacramento* handelnde Arien, von einer Singstimme, zwey Violinen und Generalbass« (Augsburg, 1693) (s. Feyertag's »*Syntax minor.*« S. 69 und Lotter's »Musikal. Katalog«).

Brunner, Christian Traugott, geboren am 12. Decbr. 1792 zu Brünlos, einem Dorfe bei Stollberg im sächsischen Erzgebirge, wo er auch vom Schullehrer des Ortes den ersten Musikunterricht im Klavierspiel und Gesang empfing. Als er auf das Lyceum nach Chemnitz gebracht wurde, konnte er sich neben dem Studium der Wissenschaften seiner Liebe zur Kunst ganz hingeben und sich vervollkommnen. Bald wurde er Präfect des Stadt-Singchors und später Organist an der Hauptkirche zu St. Jacob. Als solcher, als Klavier- und Gesanglehrer, sowie als Dirigent zweier Gesangvereine lebt und wirkt er noch rüstig in genannter Stadt. Er hat eine grosse Menge von Klavierstücken, meist instructiven Inhaltes, sowie auch Klavierschulen verschiedenen Umfanges geschrieben und sich damit grosse Beliebtheit bei vielen Lehrern und Schülern erworben. Diese Arbeiten haben sich in der That auch als brauchbar

für Anfänger hinreichend erwiesen. Ausserdem componirte und veröffentlichte er noch ein- und mehrstimmige Lieder.

Bruno, Aurelio, italienischer Operncomponist der Gegenwart, der aus dem Conservatorium zu Neapel hervorgegangen ist, wo er unter Mercadante's Leitung studirte. In Neapel wurde 1843 auch eine Oper von ihm: »*Adolfo di Gerval*« aufgeführt, die jedoch beifallslos aufgenommen wurde und bald wieder von der Bühne verschwand.

Bruns, Johannes, war 1596 Organist an der St. Jacobi-Kirche zu Eimbeck (s. Joh. Letzneri »Kasselische und Eimbeckische *Chronica*« *lib.* 1, S. 12). 0.

Brusa, Francesco, italienischer Operncomponist aus Venedig, der zu Ende des 17. Jahrhunderts lebte. Nach dem italienischen Opernverzeichniss wurden von ihm in den Jahren 1724, 1725 und 1726 folgende Opern aufgeführt: »*Il trionfo della virtù*«, »*Amor eroico*« und »*Medea e Giasone*«.

Bruscamente (ital.), rauh, herb, heftig, scharf accentuirt, ist eine selten gebrauchte Vortragsbezeichnung, die sich nicht auf das Tempo eines Tonstückes, auf das es nicht verändernd einwirkt, sondern nur auf einzelne Stellen und Tonfolgen bezieht.

Brusco, Giulio, Tonkünstler aus Piacenza, war zu Anfang des 17. Jahrhunderts an der Kirche *di San Francesco* in seiner Vaterstadt Kapellmeister. Von ihm: »*Modulatio Davidica*« (1622), »*Motetti*« (Venedig, 1629), »*Concerti e Litanie*«, ein- bis vierstimmig (Venedig, 1629), »*Missa, Psalmi e Te deum*, 8 *vocum*« (s. Parstorff's »Katal.« S. 3 und 15).

Bruscolini, Pasqualino, auch Bruscolino, oder seiner Beliebtheit als Künstler wegen kurzweg mit seinem Vornamen allein genannt, war ein berühmter Altsänger bei der königlichen Italienischen Oper zu Berlin, an die er 1743 berufen wurde. Er blieb etwa zehn Jahre in dieser Stellung, war dann bis 1763 in Dresden engagirt und kehrte endlich in sein Vaterland Italien zurück, worauf weitere Nachrichten über ihn fehlen.

Brusonius, Lucius Domitius, aus Contursio im Neapolitanischen gebürtig, schrieb sieben Bücher: »*Rerum memorabilium, insignium sententiarum historiarum, miraculorum, Apophthegmatum, exemplorum facetiarumque etc.*« betitelt, in denen im 17. Capitel des vierten Buches eine zwei Blätter einnehmende grössere Stelle über Musik enthalten ist. 0.

Brust heisst der vordere, sich in hochgewölbter Form bemerkbar machende Theil des menschlichen Oberleibes. Da die B. die menschlichen Athmungswerkzeuge birgt, welche in regelmässigster Weise ihre Thätigkeit nur in einer besonderen Lage entfalten können, so ist die körperliche Haltung der B. besonders bei Sängern von grösster Wichtigkeit und in den Artikeln Athemholen, Haltung u. s. w. desshalb auch eingehender besprochen. Die eigenthümliche äussere Form der B. hat die Orgelbauer veranlasst, da sie zugleich eine durch den Schönheitssinn empfehlenswerthe ist, die Pfeifen im Prospectus der Orgel theilweise in eine Anreihung zu stellen, die in dem mittleren Theil der Hauptansicht dieser entsprechend sich befindet, und zugleich Brustwerk (s. d.) genannt wird. Jede Form dieser Art an der Orgel, wie selbst die Bestandtheile dieser Formen, pflegen die Orgelfertiger mit dieser Vorstellung in Verbindung zu bringen und reden, dem entsprechend, oft von einer Orgelbrüstung oder selbst von Brustpfeifen der Orgel. C. B.

Bruststimme. Man versteht unter B. das Haupt-Register der menschlichen Stimme, das den Gegensatz zum Falset oder zur Kopfstimme bilden soll. Wie es sich damit näher verhält und ob es ausser den beiden eben genannten Registern noch andere giebt, wird unter »Register« entwickelt. Hier wollen wir uns darauf beschränken, Einiges hervorzuheben, was sich theils auf den blossen Ausdruck, theils auf die unwissenschaftlichen, über diesen Gegenstand herrschenden Meinungen bezieht. Der Ausdruck »Bruststimme« ruft mitunter das Missverständniss hervor, als ob diese Art der Stimme in der Brust entstehe, und die übrigen Arten der Stimme in einem anderen Theil des Körpers, im Halse oder Kopfe. Dies ist unrichtig, denn Brust, Hals und Kopf sind an jedem Gesangston betheiligt, die Brust theils durch den ihr entströmenden Athem (s. »Athem« und »Ansatz«), theils durch ihre Resonanz, der

Hals oder die Kehle durch die Stimmbänder, an denen die erste Entstehung des Tones stattfindet, und die Mund- und Kopfhöhle dadurch, dass sie den Ton in sich aufnehmen, durch Resonanz umbilden und nach Aussen gelangen lassen. Insofern ist also jeder gesungene Ton Brust-, Kehl- und Kopfton zugleich. Es kann aber ein verschiedenes Verhältniss der drei genannten Factoren zu einander stattfinden und findet in der That statt. Bei den Kopf- und Falsettönen ist nämlich theils die Kraft des ausströmenden Athems, theils die Resonanz der Brusthöhle eine so geringe, dass die Mitwirkung der Brust wenigstens für den oberflächlichen sinnlichen Eindruck fast ganz verschwindet; insofern hat also auch die Bezeichnung »Bruststimme« einen ganz guten Sinn, wenngleich sie der wissenschaftlichen Genauigkeit entbehrt. Bei den *piano* gesungenen Brusttönen tritt nun freilich auch die Mitwirkung der Brust für die oberflächliche Wahrnehmung ziemlich in den Hintergrund, wesshalb denn auch solchen Sängern, die sich selten oder nie der starken Brusttöne bedienen, mitunter die B. überhaupt abgesprochen wird; dann wird aber der Ausdruck in einem Sinne gebraucht, den weder die Gesangstheorie noch die Physiologie damit verbindet. Die tiefsten Töne der männlichen Stimme theilen Einige dem Brustregister zu, während Andere, z. B. der Gesanglehrer Garcia und der Physiolog Merkel, ein besonderes Register daraus machen; auch die Töne, die den Uebergang von der B. zum Falset bilden, werden von Einigen zur B. gerechnet, von Anderen als ein gekräftigtes Falset betrachtet und von noch Anderen als ein besonderes Register bezeichnet. Noch schwankender, als bei der Männerstimme, ist bei dem weiblichen Organ die Ausdehnung der Bezeichnung »Bruststimme« geworden. Während Viele nur die tiefsten, durch besondere Kraft und Markigkeit hervorragenden, oft aber auch unerträglich forcirten Töne des Altes und Sopranes darunter verstehen, die in der Regel schon beim *d'*, mindestens bei *e'* oder *f'* aufhören, und alle höheren Töne entweder (mit Garcia) als dem Falset angehörig oder als aus Mittelstimme und Kopfstimme zusammengesetzt betrachten, meinen Andere, dass die B. auch bei den Frauen und Knaben bis in die zweigestrichene Octave hinaufreichen könne. Es kommt daher oft vor, dass selbst Sänger und Gesangskundige, wenn sie über diese Dinge reden, sich falsch verstehen, weil sie unter demselben Worte nicht dieselbe Sache begreifen. Der Ausdruck »Bruststimme«, zunächst aus dem natürlichen Volks-Instinct für das den Sinnen vorzugsweise Auffallende entstanden, hat im Laufe der Zeit durch die theoretischen Versuche, das Wesen der menschlichen Stimme zu ergründen, eine ganz andere Bedeutung gewonnen. Dadurch erklären sich die Abweichungen des Verständnisses. Der einfache Volksverstand wird einen sehr stark gesungenen hohen Sopranton für einen Brustton erklären, während der Gesangstheoretiker dem entgegnen wird, dass es in so hoher Lage gar keine Brusttöne mehr geben könne. Und umgekehrt wird der einfache Volksverstand an einem Tenor, der etwa in mittlerer Lage viel *parlando* und ohne Kraftanstrengung singt, die B. überhaupt vermissen, während der Gesangstheoretiker nichts als B. finden wird. Die wissenschaftliche Register-Theorie wird daher die vulgären Bezeichnungen »Brust-, Falset-, Kopfstimme u. s. w.« entweder ganz aufgeben oder so scharf definiren müssen, dass innerhalb ihrer kein Missverständniss möglich ist. Bleiben wir zunächst bei der Bedeutung der »Bruststimme« stehen, die ein Jeder versteht, auch ohne Physiolog oder Gesangstheoretiker zu sein, wonach also die B. eine Art ist, den Ton hervorzubringen, mit natürlicher Kraft ohne künstliche Abschwächung oder Verengung, so wird die B. vorzugsweise den Eindruck des natürlichen, ungekünstelten Gesanges hervorbringen. Dem entgegen steht aber eine andere Geschmacksrichtung, die einen leicht und zwanglos, gleichsam ohne alle körperliche Mitwirkung von den Lippen fliessenden Ton und die mit diesem Ton sich gern verbindende Beweglichkeit und Kunstgewandtheit für das Höchste erklärt. Wir sehen somit, dass der vulgäre Gegensatz von Brust- und Kopfstimme mit dem Gegensatz zwischen ausdrucksvollem, seelenvollem Gesang und dem eleganten Kunstgesang, dem Coloraturstyl, eng zusammenhängt. Diese Betrachtung lehrt uns, dass die beiden Register, welche das Volk kennt, das Brust- und Falset-Register, so viele Einschiebsel auch von den Gesangstheoretikern und Physiologen durch subtile Analyse des Stimmorgans gemacht werden mögen, doch wohl eine über alle feineren Unterschiede

übergreifende Bedeutung haben, weil sie mit den entgegengesetzten Kunststylen so genau verschmolzen sind. Es lässt sich diese Seite selbst bis in die nationalen Verschiedenheiten hinein verfolgen. Der deutsche Gesang cultivirt vorzugsweise gern die B., wie er auch dem Ausdrucksvollen vor dem Anmuthigen und Colorirten den Vorzug giebt; der französische hat das Falset und die Coloratur mit besonderer Neigung ausgebildet; der italienische, insofern am höchsten stehend, hat weder das Eine noch das Andere zu alleiniger Herrschaft gelangen lassen und sucht neben dem vollen Gesangston auch der Beweglichkeit der Stimme ihr Recht zu wahren. G. E.

Brustwerk heisst an der Orgel ein in der Mitte des Prospectus angebrachtes für sich bestehendes Positiv (s. d.), welches vorzüglich 2,5-Meterpfeifen führt, durch eine eigene Claviatur regiert wird und vermittelst einer Koppel mit dem Hauptwerke vereinigt werden kann. Die Ausdehnung des Baues des B.'s, die Registerzahl desselben, so wie die Art seiner meistentheils nur sanften Stimmen im mittleren Tonreiche ist in jeder Beziehung dem Hauptwerke bedeutend nachstehend; über die Disposition des B.'s u. s. w. findet man Ausführlicheres in dem Artikel Orgel. Den Namen, ein Product der den Orgelbauern eigenen phantastischen Benennungsweise der Theile ihrer Werke, hat das B. wohl mehr seiner örtlichen Anschauung im Prospectus zu danken, als seinen Tönen, obgleich letztere, dem mittleren Tonreiche angehörig, leicht auch mitbestimmend eingewirkt haben mögen, indem man, das Ganze — den Prospect oder das Tonreich der Orgel — dem Menschenkörper vergleichend, dies Positiv der Menschenbrust entsprechend hielt. C. B.

Brutti, Vincenzo, hiess ein italienischer Castrat, der als Sopranist der kaiserl. Kapelle in Wien, 1721 in den Hoflisten aufgeführt wird. 0.

Bryennius, Manuel, der letzte der griechischen musikalischen Schriftsteller, der nach des Dr. Fabricius »*Bibl. Graec.*« (*lib. III*, Cap. 10, S. 265) unter Kaiser Michael Palaeologus dem Aelteren, 1320, lebte, hat in griechischer Sprache drei Bücher musikalischen Inhalts geschrieben. Diese Bücher enthalten: Das erste einen Commentar über des Euklides »*Introductio harmonica*« in neun Abtheilungen und das zweite und dritte Commentare über des Ptolemäus »*Harmonicae*« in funfzehn und elf Abtheilungen; dieselben sind sehr selten, selbst in der von Wallis im dritten Theile seiner »*Opp. mathem.*« (Oxford, 1699) unter dem Titel: »*Manuelis Harmonica, ex Codd. Mss. nunc primum edita, cum latina versione*« gegebenen Gesammtausgabe derselben. Pater Martini behauptet von B., dass er der Erste war, der eine neue Bezeichnung für die acht sogenannten Kirchen-Tonarten, welche selbst jedoch unbekannt geblieben ist, statt der griechischen Octavengattungsnamen, ionisch, dorisch u. s. w., einführte (s. noch »*Joan. Bonae Notitia Auctorum*«). 0.

Bryne, Albert, einer der besten älteren Kirchencomponisten Englands, von dessen Lebensumständen nur bekannt ist, dass er ein Schüler Joh. Tomkins war, dessen Stellung als Organist an der Paulskirche zu London er auch nach dem Tode desselben erhielt, dass er unter Karl II., ungefähr 1670, starb und in der Westminsterabtei zu London begraben wurde. Die Compositionen B.'s, welche wahrscheinlich durch puritanischen Glaubenseifer sämmtlich vernichtet worden sind, müssen in damaliger Zeit in hohem Ansehen gestanden haben, da wenigstens deren Texte neben denen anderer häufig gebrauchter Musiken von Zeitgenossen uns erhalten sind. Siehe J. Clifford's »*Collection of divine Services and Anthems etc.*« (London, 1664) und »*Cathedral Music*«, die noch einige *Anthems* von ihm enthalten. 0.

Brzowski, Joseph, Componist und Pianist, geboren im J. 1805 in Warschau, erhielt von seinem Schwager K. Kurpiński Unterricht in der Harmonie- und Compositionslehre, und als er sich bei ihm zu einem tüchtigen Tonkünstler ausgebildet hatte, wurde er im J. 1832 zum Musikdirector des Ballets beim Warschauer Theater ernannt. Hier schrieb er die polnische Oper: »*Hrabia Weseliński*« (»Graf Weseliński«), Text von L. A. Dmuszewski, welche im J. 1833 zum ersten Mal in Warschau mit Beifall aufgeführt wurde. Im J. 1837 machte er eine Kunstreise durch Deutschland und Frankreich. B. schrieb ausser der angeführten Oper eine phantastische Ouvertüre in *D*-dur, eine dramatische Sinfonie, ein Quartett, ein Quintett (beide mit Pianoforte), viele Pianofortecompositionen und Vocalsachen, namentlich Arien, Lie-

der, Duette, Krakowiaks u. s. w. Sein bedeutendstes Werk ist ein grosses Requiem für Soli, Chor und Orchester, das sich durch Originalität und treffliche Durchführung auszeichnet. — Seine Tochter, Hedwiga B., die er selbst in der Musik unterrichtet hatte, war eine ausgezeichnete Pianistin, mit welcher er im J. 1843 eine Kunstreise nach Deutschland unternahm. Sie spielte in Breslau, Dresden, Leipzig und am königl. Hofe zu Berlin und erntete überall Beifall. Im J. 1856 conzertirte sie in Brüssel und später in London, wo sie durch den ausgezeichneten Vortrag der Compositionen von Chopin, Thalberg und Liszt Aufsehen erregte. Von London begab sie sich nach New-Orleans, wo sie als Pianofortelehrerin sehr geschätzt ist. M-s.

Bucchianti, Giovanni Pietro, ein italienischer Tonsetzer des 17. Jahrhunderts, von dem sonst Nichts weiter bekannt ist (s. Buchianti).

Bucchner, Johann, s. Büchner.

Buccina, auch *bucina* und *bucinum* (lat.) ist der Name eines Metall- oder Blech-Blasinstrumentes, welches einst bei verschiedenen Völkern in ähnlicher Weise geführt wurde. Bei den Griechen nannte man es βυκάνη, die Spanier hiessen es *bozina*, die Franzosen *buccin* oder *buccine* und die Römer nannten es B.; deutsch würde man am entsprechendsten »Hirtenhorn« sagen. Ob diese Benennung sich aus den von dem Instrumente hervorgebrachten Klängen, welche der sich wiederholenden Sylbe *bu* ähneln, oder aus anderen griechischen oder lateinischen Stammwörtern gebildet hat, die mit diesem Instrumente in irgend eine Beziehung zu bringen sind, ist schwer zu entscheiden; so viel ist nur gewiss, dass der Name griechisch-lateinischen Ursprungs, während das Instrument selbst eine assyrische Erfindung ist. Man sehe die Abbildung der Steinplatten aus dem Kiwikmonument in Schonen im Artikel Blasinstrumente und die dazu gehörigen Zeilen; man vergleiche ferner damit die Abhandlung über die hebräischen Instrumente Schofar und Keren, so wie die über Horn und Posaune in diesem Werke. Dass erst in der Zeit, wo griechische und römische Cultur sich über den Erdkreis verbreiteten und das B. genannte Blech-Blasinstrument eine festere und beschränktere Nutzanwendung erhielt, sich auch dieser Name allgemein verbreitete, ist eben so leicht erklärlich, als dass derselbe für ein in mancher Art ähnliches Instrument in späterer Zeit verblieb, da die Bevölkerung Europas ferner nicht mehr so plötzliche, die Zustände der Generationen verwandelnde Bewegungen erlebte. Die B. hatte in der Römerzeit eine beinahe kreisförmige Rohrgestalt, welche durch eine diametrale feste Verbindung eine grössere Dauerhaftigkeit erhielt; sie wurde über die Schulter des Bläsers, sich mit der Schallöffnung erhebend, geblasen. Das Schallrohr des Instrumentes, in weiter konischer Mensur construirt, endigte in einem Schallbecher, der dem Rachen eines wilden Thieres ähnlich modellirt war; Instrument wie Verbindungsstab desselben bestanden aus Metall. Man gebrauchte die B. im Kriege wie im Frieden, um Signale zu geben; vorzüglich kündigte man die vier Nachtwachen durch dieselbe an. Lange nach dem Untergange des römischen Weltreiches bis über's Mittelalter hinaus blieb dies Musik-Instrument, zu demselben Dienst angewandt, in derselben Gestaltung, damals Bussin oder Bussine genannt, bis später die Posaune (auch dieser Name ist wohl nur eine Umlautung von B.) aus einer Umgestaltung dieses Kriegs-Instrumentes entstanden zu sein scheint, nachdem man die Nutzanwendung der B. auf andere Blasinstrumente übertragen hatte. Noch in neuester Zeit findet man in der Militärmusik ein der neueren Tuba (s. d.) ähnliches Musik-Instrument unter dem Namen *Buccin* im Gebrauch, das jedoch nur den sehr ähnlichen Namen und die Form des Schallbechers mit der älteren B. gemein hat. Weil man aber in Erfahrung gebracht hat, dass diese malerische Gestaltung der Stürze für die Tonbildung, nach unseren Begriffen von Schönheit, nachtheilig ist, indem die Töne dadurch scharf, hart und weniger klangvoll intonirend werden, so wird dies Militärmusik-Instrument immer seltener cultivirt. B.

Buccina marina (lat.), die Muscheltrompete, das Muschelhorn, die genauere Bezeichnung des uralten Instrumentes, welches La Borde (*»Essai sur la mus.«* I, 222) für identisch mit *Buccina* (s. den vorangehenden Art.) hält. Dasselbe spielte in den altrömischen poetischen Beschreibungen der Tritonen und ihrer Aufzüge eine Rolle. Eine Abbildung davon findet man in Bonanni, *»Gabin. arm.« Pl. XVIII.*

Buchanan, Thomas, englischer, aus Schottland gebürtiger Arzt, dessen Werk »*Physiological illustrations of the organ of hearing etc.*« (London, 1828) in das musikalische Gebiet einschlägt.

Bucher, Samuel Friedrich, geboren am 16. Septbr. 1692 zu Regensdorf, gestorben am 12. Mai 1765 zu Zittau, ein gelehrter jüdischer Schriftsteller, der ein Werkchen: »Der Kapellmeister der Hebräer« (Zittau, 1741) herausgegeben hat.

Buchholtz, Johann Gottfried, geboren 1725 zu Aschersleben, studirte in Halle Theologie und ist der Herausgeber von instructiven Klavierstücken, so wie von einigen eigenen Compositionen.

Buchholz, Firma einer alten, berühmten Orgelfabrik, die ihren Sitz in Berlin hat, und welcher zahlreiche für ihre Zeit ausgezeichnete und hochgeschätzte Orgelwerke ihr Dasein verdanken. Gegründet ist dieselbe von Johann Simon B., geboren zu Schloss Wippach bei Erfurt am 27. Septbr. 1758, der, bevor er seine eigene Werkstätte in Berlin 1790 einrichtete, bei Rietz in Magdeburg, Grüneberg in Alt-Brandenburg und Marx in Berlin gearbeitet hatte. Er starb am 24. Febr. 1825 zu Berlin, nachdem er im Ganzen über 30 Orgeln, meist grosse Werke mit zwei bis drei Manualen, für verschiedene Kirchen des In- und Auslandes gebaut hatte. Im J. 1817 erbaute er nach dem Plane des Musikdirectors Tschokert die grosse Orgel der königl. Hof- und Domkirche zu Berlin, während sein letztes Werk die der Marienkirche zu Stargard war. — Sein Sohn und Geschäftsnachfolger, Karl August B., geboren am 13. August 1796 zu Berlin, wurde im J. 1851 zum akademischen Künstler ernannt. Er ist der Erbauer sehr vieler und bedeutender Orgelwerke, Erfinder der keiligen Schleifen, der Octav-Koppeln, so wie der sogenannten Afterventile und lieferte im J. 1850 die erste deutsche pneumatische Maschine zur Erleichterung der Spielart grosser Orgelwerke, welche zuerst bei der gleichfalls von ihm erbauten Orgel der neuen St. Petri-Kirche in Berlin in Anwendung kam. Seit 1850 hat er als Geschäftstheilhaber seinen Sohn Karl Friedrich B. aufgenommen, welcher die Kunst bei seinem Vater erlernt und seine weitere Ausbildung durch einen mehrjährigen Aufenthalt in Frankreich gewonnen hat.

Buchholz, Karl, Componist und Musiklehrer in Berlin, aus der Familie der Vorhergehenden, ein Sohn Karl August B.'s, wurde geboren zu Berlin am 21. Sept. 1826 und ist im Klavierspiel ein Schüler J. André's, Löschhorn's und Friedr. Wieck's, welchen letzteren er in Dresden aufsuchte, während in der Theorie Bach, Dehn und Kiel seine Lehrer waren. Als Pianist ist er in Berlin mit Beifall aufgetreten; von seinen Compositionen sind nur Klavierstücke gefälligen Styls und Lieder erschienen.

Buchianti, Pietro, italienischer Componist, der zahlreiche Madrigale geschaffen haben soll und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts lebte.

Buchmann, Friedrich, Organist zu Nordhausen, wo er auch am 3. Juli 1801 geboren war. Ebendaselbst starb er schon im J. 1843. Er hat Viel für Orgel, für Klavier und für Gesang geschrieben und Mancherlei davon herausgegeben.

Buchsbaum, Sixtus, einer der deutschen Kirchenliederdichter, welche nach den Melodien weltlicher Lieder geistliche Gesänge dichteten. Ein Lied dieser Art von ihm, »Vnser lieber Frauen Psalter, in Herzog Ernst's Melodey«, im J. 1500 verfasst, findet sich in Ruoff's »Katholischen Gesängen« (Tegernsee, 1577) abgedruckt.

Bucht, J. F., Cantor in Baireuth, ist nur durch die mit C. W. L. Wagner veranstaltete Herausgabe des »Choralbuches der protestantischen Kirchengemeinden in Bayern« u. s. w., in Baireuth erschienen, bekannt geworden. 2.

Buchwälder hiess der Herausgeber des 1611 erschienenen Görlitzer Gesangbuches, von dessen sonstiger musikalischen Thätigkeit weiter Nichts bisher bekannt geworden ist. 2.

Buchweiser, Matthias, geboren am 14. Sept. 1772 zu Sendling bei München, trat acht Jahr alt in den Sängerchor des Klosters Bernried bei Starnberg und besuchte seit 1783 das Gymnasium in München. In dieser Stadt wurde er Valesi's Schüler im Gesang und Orgelspiel. Auf des Letzteren Empfehlung hin wurde er Repetitor

bei der Oper und 1793 Hoforganist. Er hat kleinere und grössere Kirchenwerke, namentlich Messen, componirt und dieselben mit Erfolg zur häufigen öffentlichen Aufführung gebracht. — Sein älterer Bruder, Balthasar B., zu Sendling 1765 geboren, war gleichfalls Schüler Valesi's und wurde, auf die Verwendung der Kurfürstin von Bayern hin, Hofsänger des Kurfürsten von Trier, als welcher er noch eifrig Compositionslehre bei Sales trieb. Als Musikdirector ging er 1811 nach Wien.

Buck, Johann Friedrich, ein süddeutscher Tonkünstler der Gegenwart, der 1840 Cantor in Baireuth wurde und 1839, vereinigt mit dem Cantor Wagner, ein Buch mit Choralmelodien, für vier Männerstimmen gesetzt, herausgegeben hat.

Buckel, s. Beule.

Bucoliasmus (latein.; griech.: βουκολιασμός) ist der Name eines italienischen Bauerntanzes, so wie gleichfalls der Melodie zu demselben. Derselbe soll seine Heimath in Sicilien haben (s. Scalig., »*De arte poët.*« C. 4, S. 5). 0.

Budjira nennt man in Indien eines der kleineren Unterintervalle, *sruti* geheissen, zwischen den *ma* und *pa* genannten Haupttönen ihrer Tonfolge, das ungefähr unserem *d* entspricht. —.

Budramali, in der indischen Notation für Tonstücke die Bezeichnungsweise für die regelmässige Abwechselung sich wiederholender Zeitwerthe, ist durch unsere Noten nur in folgender Art darzustellen:

C 𝅗 | 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 | 𝅗 | †

Büchner, Emil, geboren am 5. Decbr. 1826 zu Osterfeld bei Naumburg a. S., machte seine höheren musikalischen Studien auf dem Conservatorium zu Leipzig in den Jahren 1843 bis 1846 und lebte sodann in Leipzig bis 1856 als Componist und Musiklehrer. Seitdem wirkte er bis 1862 als Musikdirector im Orchester der Theater zu Rostock, Augsburg, Nürnberg, Innsbruck und Magdeburg, worauf er in Leipzig Chor- und zweiter Musikdirector wurde, ein Amt, das er 1865 mit der Hof-Kapellmeisterstelle in Meiningen vertauschte, die er auch gegenwärtig noch inne hat. B. selbst ist zugleich ein trefflicher und fleissiger Componist, der in einigen zwanzig durch den Druck veröffentlichten Liederheften und Klavierstücken ein angenehmes, aller Seichtigkeit fremdes Talent dargethan hat. Noch bedeutenderen Werth haben seine grösseren, zur Aufführung aber nicht in den Druck gelangten Werke, bestehend in Ouvertüren, von denen die zu Schiller's »Wallenstein« in Meiningen 1867 ganz besonders gefallen hat, ferner in einem Klaviertrio u. s. w. Eine Oper »Dame Kobold« und eine Cantate »König Harald's Brautfahrt« von ihm, beide noch Manuscript, harren ihrer Aufführung.

Büchner, Johann, den man auch mitunter Bucchner oder Buochner geschrieben antrifft, war ein gleich nach der Reformationszeit, etwa um 1550, sehr berühmter deutscher Tonkünstler, als dessen Lehrer Paul Hochhaimer genannt wird. Von B.'s Arbeiten ist, trotz aller Mühe, bis jetzt Nichts aufzufinden gewesen.

Büchner, Johann Christoph, geboren im J. 1736, gestorben am 23. Decbr. 1804 als Stadtcantor in Gotha, war ein fruchtbarer Kirchencomponist, dessen Cantaten und geistliche Lieder insbesondere geschätzt waren.

Büchner, Johann Heinrich, ein deutscher Tonsetzer aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts, von dem Draudius in seiner »Bibliothek deutscher Classiker« aufführt: »*Servia* von schönen Vilanellen, Tänzen, Galliarden und Couranten, mit vier Stimmen *vocaliter* und *instrumentaliter* zu gebrauchen« (Nürnberg, 1614), sodann: »*Erodiae*, d. i. Liedlein der Lieb mit Ambrosischen Texten, daneben etliche Galliarden, Couranten u. s. w. mit vier und fünf Stimmen« (Strassburg, 1624).

Büchner, Karl Konrad, geboren zu Hameln 1778, war anfangs Sattler, widmete sich aber in Dresden dem Instrumentebau und lebte als Instrumentemacher in Sondershausen, wo er eine Pianofortefabrik gegründet hatte, die um 1810 in grossem Flor stand.

Büchse oder **Hose** nennt der Orgelbauer den Fuss der kleinen metallenen Zungenpfeifen, in den das mit dem Schalltrichter versehene Mundstück hineingesteckt wird. Dieselbe ist von starkem Metall dauerhaft zu fertigen, damit sie nicht durch das nothwendige feste Einsetzen des Mundstückes leidet, da sie sich stets winddicht an den Schallbecher anschliessen muss. — Die Bezeichnung der Deckel oder Hüte an gedackten Pfeifen durch B. ist eine durchaus falsche. 0.

Büel, Christoph, auch Buel genannt, ein sehr gewandter Contrapunktist des 17. Jahrhunderts, dessen Arbeiten jedoch nur in sehr geringer Zahl noch vorhanden sind. Die vortreffliche imitatorische und fugirte Arbeit derselben ist besonders hervorzuheben und macht es wünschenswerth, dass die wenigen Werke B.'s bekannter würden. Von den Lebensumständen dieses Meisters ist nur bekannt, dass er ums Jahr 1610 oder 1615 Musikdirector in Nürnberg und nebenbei noch Kanzlei-Registrator daselbst war. Auch schriftstellerisch hat er sich durch die Bücher: »*Doctrina duodecim modorum musicalium*« und »*Melos Harmonicum*« rühmlich bekannt gemacht. Wie sehr man ihn in damaliger Zeit bereits schätzte, geht daraus hervor, dass man sein Bildniss in Nürnberg in Kupfer stechen liess. Er starb daselbst im J. 1631. 0.

Büffelhorn oder **Bügelhorn,** s. Buglehorn.

Bühler, Franz, mit dem Mönchsnamen Gregorius, wurde am 12. April 1760 in Schneidheim bei Nördlingen geboren, trat in das Benedictinerkloster zu Donauwörth und erhielt 1784 die Priesterweihen. Als Abbé verliess er bald darauf das Kloster und wurde Weltpriester. Er vervollkommnete sich nun in den musikalischen Wissenschaften bei Rosetti, wurde adjungirter Organist in Botzen und gab daselbst und dirigirte Conzerte. Im J. 1801 ging er als Domkapellmeister nach Augsburg, in welcher Stellung er am 4. Febr. 1824 starb. B. war ein fruchtbarer Componist, der zahlreiche damals zum Theil beliebte geistliche und weltliche Musikstücke geschrieben und auch einige kleine theoretische Schriften verfasst hat. Seine Compositionen haben sich sämmtlich sehr schnell überlebt; es seien von ihnen angeführt: 15 grössere und kleinere Messen, 28 Vesperhymnen, Offertorien, Litaneien, Grablieder und andere kirchliche Stücke; sodann Lieder und Gesänge, Sonaten, Conzerte, Rondos, Variationen, so wie eine Oper »Die falschen Verdachte«. Von B.'s schriftstellerischen Arbeiten kennt man: »Partiturregeln für Anfänger u. s. w.« (Donauwörth, 1793, und später in verbesserter und vermehrter Auflage in München). Siehe auch Weidmann's »Allgem. Bücherverzeichniss« von Michaelis 1796.

Bühnengesang. Die Eigenthümlichkeiten des B.s lassen sich unter folgende Gesichtspunkte fassen. Erstens: die Grösse des Raumes und die akustischen Verhältnisse. Zweitens: die Beschaffenheit des Theaterpublicums. Drittens: die Verbindung des Gesanges mit Costüm und Spiel. Viertens: die Darstellung eines dramatischen Verlaufes. — Nicht alle diese Gesichtspunkte sind von gleicher Bedeutung. Was z. B. den ersten Punkt betrifft, so giebt es auch Conzertsäle, die an Grösse mit den grössten Bühnen wetteifern, ja sie sogar überragen, wobei denn mitunter noch die Aufstellung des Orchesters der Stimme des Sängers ungünstiger ist, als im Theater; wenn man indess einen Durchschnitt zieht, so ist der Bühnenraum allerdings als der grössere zu betrachten, der ausserdem noch unter besonderen ungünstigen akustischen Bedingungen steht (Coulissen u. dgl.); es wird mithin für die Bühne eine grössere, durchdringendere Stimme erforderlich sein, als für das Conzert. Dazu bedarf es theils eines von Natur grösseren Materials (Umfang der Lungen, Tonkraft der Stimmbänder, Geräumigkeit der Mundhöhle), theils eines grösseren Kraftaufwandes in der Thätigkeit der Muskeln. Der Bühnensänger kann auch in der Schärfung des Tones etwas weiter gehen, als der Conzertsänger; denn der Eindruck, den ein Klang auf das Ohr des Hörers macht, ist wesentlich durch die Entfernung des Hörenden von der ursprünglichen Quelle des Klanges und durch den Einfluss, welchen die den Ton zurückwerfenden Wände auf seine Verstärkung oder Abschwächung haben, mit bedingt. Ein Trompetenton verliert im grossen Raum die ihm eigene nervenerregende Wirkung mehr oder weniger; dasselbe ist bei jeder anderen Klangart der Fall. Andererseits giebt es aber auch hier Grenzen und zwar

je nach der Eigenthümlichkeit jeder einzelnen Bühne, ja, je nach der Füllung des Raumes verschiedene; auch darf die Kraftanstrengung nicht so weit getrieben werden, dass die Stimme darüber ermattet; endlich hat der Gegensatz von *piano* und *forte*, der den Ausgangspunkt für alle dynamischen Unterschiede bildet und somit das eigentliche Lebensprincip des musikalischen Vortrags ist, auch für die Bühne seine volle Berechtigung. Es ist hier namentlich an eine ganze Gattung, an die der sogenannten Spieloper zu erinnern, die wesentlich auf leichter, über den Sprechton nicht allzu weit hinausgehender Fassung des Tones beruht; eben daraus folgt aber auch, dass die Spieloper nicht in demselben Bühnenraum zur Aufführung kommen sollte, als die grosse Oper, sondern in einem kleineren. Erheischt der dramatische und musikalische Zusammenhang einen geringeren Kraftaufwand, so hat der Bühnensänger darauf zu achten, dass die Stimme ihre ganze Klarheit und Helligkeit behalte, weil diese Eigenschaften der Hörbarkeit des Tones günstig sind; das allzu Duftige ist im grossen Raume leicht unwirksam. — Ein zweiter unterscheidender Gesichtspunkt ist die Beschaffenheit des Theaterpublicums, das sowohl aus Leuten von musikalischer Bildung, wie aus Laien und Dilettanten, die das leicht Verständliche verlangen, sich zusammensetzt. Nicht nur für den Sänger, sondern auch für den Operncomponisten ist dieser Umstand von grosser Bedeutung. Wer eine Oper schreibt, muss wissen, dass der grössere Theil des Publicums, an das er sich wendet, das er dazu auffordert, sein Werk kennen zu lernen, keine gelehrte musikalische Bildung besitzt; er muss ihm also Etwas geben, was es zu fassen vermag, denn ohne Verständniss ist kein Genuss möglich; dasselbe gilt von dem Bühnensänger. Weil in den meisten Fällen dieser Forderung auf Kosten der höheren musikalischen Ansprüche genügt wird, so hat sich bei manchen Musikern, die nach dem Edeln streben, ein förmlicher Hass gegen das ganze Opernwesen ausgebildet; und sie haben Recht, denn nach Schiller's classischem Ausdruck sollte jeder echte Künstler sich folgende Regel zum Wahlspruch seines Lebens nehmen: »Kannst du nicht Allen gefallen durch deine That und dein Kunstwerk, mach' es Wenigen recht; Vielen gefallen, ist schlimm.« Das, was Vielen gefällt und den Wenigen nicht, ist das Seichte, Oberflächliche, Gemeine; aber als das Höchste stehen doch wieder diejenigen Kunstwerke da, die Allen gefallen, dem einfachen Gefühl wie dem höchsten Kunstverstand (»Don Juan«, »Die Zauberflöte« und ähnliche). Der echte Bühnensänger wird es also auch mit der Erfüllung derjenigen Forderungen genau nehmen, die dem Musiker mehr am Herzen liegen, als der grossen Masse des Publicums (Genauigkeit der Intonation, edler Ton, kunstgerechtes Athmen, richtige musikalische Phrasirung, sorgfältige Aussprache); er wird auf diejenigen Effectmittel verzichten, die nur dem Ungebildeten gefallen können (Tremuliren, fortdauerndes Kokettiren mit den höchsten Tönen der Stimme, unmotivirte und grelle Contraste, unsaubere und sinnlos angebrachte Coloratur u. dgl.); er wird aber auch andererseits dahin streben müssen, der Stimme diejenige Klangkraft zu geben, die allgemein gefällt, und in dem Vortrag die Gegensätze, um deren Darstellung es sich handelt, so scharf und bestimmt auszuprägen, dass sie für Jeden erkennbar sind. Der Bühnensänger ist einem Volksredner vergleichbar, dessen Aufgabe es ist, die grossen, entscheidenden Gesichtspunkte in allgemeiner Fasslichkeit darzustellen; und dieselbe Grenzlinie, die den Volksredner von dem Demagogen scheidet, trennt den guten von dem schlechten, gewöhnlichen Bühnensänger. — Wir kommen nun zu einem der wichtigsten Punkte, von dem aus sich das hellste Licht über die Eigenthümlichkeit des B.s verbreitet, zu der Verbindung des Gesanges mit Decoration, Costüm, Mimik und Spiel. Wenn in dem ernsten Hain der Druiden bei dem zauberisch verklärenden und zugleich verschleiernden Schein des Mondes Norma im Namen des Volkes ihre frommen Gebete an die Mondgöttin richtet, wenn das Gemüth des Zuschauers schon von vornherein durch Bild und Beleuchtung in eine feierlich ernste, träumerisch sinnende Stimmung gebracht wird, so tritt die Pflicht an den Sänger viel gebieterischer heran, nun auch im Klang der Stimme ein Analogon für das dem Auge Erscheinende zu finden, als im Conzertsaal, wo der Mangel aller sichtbar bedeutungsvollen Aeusserlichkeit gestattet, der so bestimmbaren Melodie einen anderen Sinn zu geben oder auch die Zuhörer durch den blossen Wohlklang des Organes, durch

geschmackvolle Volubilität über den wahren Inhalt des Tonstückes zu täuschen. Jener dramatische Charakter der Situation, in welcher die Töne der *»casta diva«* erklingen, war einst für die Auffassung einer der berühmtesten Darstellerinnen der Norma, der Jenny Lind, entscheidend; von diesem Punkte aus fasste sie die Rolle, in Uebereinstimmung mit der Natur ihres süssen und weichen Organes, und gab so etwas zwar Einseitiges, aber hoch Bedeutendes. Nun kommt das Costüm hinzu und damit die Forderung, dass der Bühnensänger die Person sei, welche er darstellt. Dies ist beim Lieder- und Oratoriensänger keineswegs in gleichem Grade der Fall. Beim Liedersänger verbietet es sich in der Regel von selbst; denn das Lied ist meistens weder dichterisch noch musikalisch mit so lebhaften Farben ausgeführt, dass man sich den Singenden als eine bestimmte Person vorstellen könnte. Höchstens dürften einige zusammenhängende Cyklen, z. B. die »Müllerlieder« (die ja auch bereits malerische Illustration gefunden haben) oder die »Winterreise«, eine Ausnahme machen. Da nun aber der Sänger dieser Cyklen doch nicht als Müller u. s. w. erscheint, sondern in steifem Gesellschaftscostüm, so muss er auch im Vortrag eine gewisse Grenze halten; er darf nicht so weit in der Individualisirung des Liedes gehen, dass nur noch Costüm und Bewegung zu fehlen scheinen; sondern der Vortrag muss so eingerichtet sein, dass der Mangel des Costüms und der Bewegung damit im Einklang steht. Eben so darf der Oratoriensänger nicht wirklich Samson, Judas Maccabäus, Paulus u. s. w. sein wollen, sondern er hat sich darauf zu beschränken, dass er uns den Charakter und die Empfindungsweise dieser Persönlichkeiten gleichsam wie aus weiterer Ferne zeigt. Der Lieder- und der Oratoriensänger treten somit weniger weit aus dem Gebiet des allgemeinen, ausdruckslosen Schönheitsideals heraus, als der Bühnensänger; jene sind vorzugsweise Sänger, dieser soll die Kunst verstehen, sich in eine bestimmte Person zu verwandeln. Man erzählt von berühmten Schauspielern, dass sie sich bis zur Unkenntlichkeit zu verändern im Stande waren; etwas Aehnliches wäre hinsichtlich des Organes sowohl von Schauspielern als von Bühnensängern zu verlangen. Dass die Forderung keine blosse Grille des Theoretikers, haben Sänger, wie Roger, bewiesen, welcher dergleichen wirklich vermochte; die Beispiele stehen aber sehr vereinzelt da. Nun ist aber doch der Ausspruch, der Bühnensänger solle die bestimmte Person *sein*, welche er darstellt, wieder zu beschränken. Würde er wörtlich genommen, so wäre es schon mit der dichterischen, noch vielmehr mit der musikalischen Idealisirung, welche in tactmässigem und mathematisch reinem Gesange besteht, also von der natürlichen Wirklichkeit durch eine weite Kluft geschieden ist, zu Ende. Er ist also dahin zu verstehen, dass sich der Bühnensänger in diesen strengen Formen mit einer Freiheit und Leichtigkeit im Gebrauch der wechselnden Klangfarben und Stärkegrade, wie in der Beseelung des Rhythmus zu bewegen hat, dass die Illusion, er sei eine bestimmte Person, trotz alledem möglich ist. In den Schein der Naturwahrheit hat er das Aeusserste zu geben, was künstlerisch überhaupt zulässig ist, während der Conzertsänger sich mehr oder weniger den Gesetzen der formalen, der architektonischen Schönheit unterzuordnen hat. Um die Natur der eben erwähnten Beschränkung noch deutlicher zu erkennen, ist Folgendes hinzuzufügen. Sowohl der Schauspieler, als der Bühnensänger sollen — in künstlerisch verklärter Weise — die Person sein, welche sie darstellen, aber auf verschiedene Art. Denn wenn bei dem Ersteren die künstlerische Idealisirung sich vorzugsweise auf das geistige Verständniss bezieht und ihm nur die Aufgabe zufällt, mit dramatischer Lebendigkeit zu declamiren, so handelt es sich in der Oper um die klingende Erscheinung des Wortes, und dem Bühnensänger stellt sich die Aufgabe, dramatisch zu singen. Die Oper, wie das recitirende Drama gehen vom Wort aus; aber jene hält sich an die sinnliche, dieses an die geistige Seite des Wortes. Wenn man annehmen kann, dass die ersten Anfänge der Sprache in den Empfindungslauten, welche der Mensch mit den Thieren gemein hat, zu suchen sind, wenn selbst das Volkslied uns zeigt, dass ursprünglich Dichtung und Gesang in ungetrennter Einheit bestanden, so ist der Gegensatz, den wir heute in Oper und Drama finden, als eine Trennung des ursprünglich Einen zu fassen; und da alle weitere Entwickelung zwar zunächst ein Trennen des ungeschiedenen Einen, sodann aber auch wieder ein Zu-

sammenfassen des Getrennten ist, so ist anzunehmen, dass auch der Versuch einer Vereinigung des schauspielerischen und des Opern-Ideals werde gemacht werden. Für jetzt, da Wagner's Opern diese höhere Einheit erst erstreben, ist an der vorhandenen Thatsache festzuhalten, sodass also der Bühnensänger nur unter gewissen Beschränkungen 1) der allgemein künstlerischen, die auch für das musikalische Drama, das wir uns als Einheit von Oper und Drama vorstellen können, gelten würde; 2) der aus dem Gegensatz von Oper und Drama hervorgehenden, — sich mit der bestimmten Person, welche er darstellt, zu identificiren hat. Der Bühnensänger fügt nun ferner Mimik und Geberdenspiel, d. h. überhaupt Bewegung hinzu. So ganz ist diese Seite auch dem Conzertsänger nicht fremd. Schon um zu singen, muss er ja den Mund öffnen, warum sollte er ihn also auch nicht so öffnen, wie es, vom Standpunkt der Naturwahrheit aus betrachtet, der Ausdruck der Stimmung, um den es sich handelt, verlangen würde? Gewiss ist, dass ein lächelnder Ausdruck auch diejenige Klangfarbe schafft, die für freundliche, scherzende Rede die geeignetste ist; indem er mit rechtem Ausdruck singt, wird unwillkürlich auch die Lippengegend für das Auge den rechten Ausdruck gewinnen. Nun können allerdings zwar ähnliche Klangfarben auf verschiedene Weise gewonnen werden, wie es ja überhaupt dem Menschen möglich ist, für irgend etwas Fehlendes sich Compensationen zu schaffen, z. B. für den mangelnden Gesichtssinn durch eine verfeinerte Ausbildung des Tastsinnes und Aehnliches, am besten aber wird jede Sache durch die ihr eigenthümlichen Mittel erreicht, also eine freundliche Klangfärbung durch einen freundlichen, eine schwermüthige durch einen schwermüthigen Gesichtsausdruck; insofern also, wenigstens so weit es die Mundpartie betrifft und in gemässigter Weise, nimmt auch der allseitig gebildete Conzertsänger an der Mimik Theil. Schon hieraus kann man sehen, dass die Regeln, welche oft über eine unter allen Umständen festzuhaltende Mundöffnung beim Singen (meistens eine lächelnde) gegeben werden, nur für die Elementarübungen oder für eine nur auf den Wohlklang, gar nicht auf den Ausdruck gerichtete Art des Singens gelten können; denn wie würde wohl die ewig lächelnde Mundstellung für eine Donna Anna passen, welche um Rache für den ermordeten Vater ruft, für eine Leonore, welche in Schmerz um den unglücklichen Gatten vergeht? Der Sänger muss vielmehr alle Nüancen der Mundöffnung, welche dem Auge als Ausdruck des wechselnden Empfindungslebens gelten, auch für den Ton in seiner Gewalt haben. Sobald dieser Ausdruck aber über die Mundpartie hinausgeht, fängt, wenn auch nicht mit einem Schlage, so doch allmälig die Grenze zwischen dem Conzert- und Bühnensänger an, sich geltend zu machen. Auch mag dem Ersteren Manches noch in der wechselnden Haltung des Kopfes, dem ausdrucksvollen Blick des Auges gestattet sein; geht er aber zu weit darin, so wird es von einem Theil der Zuhörer, und gewiss mit Recht, missfällig bemerkt werden; der Bühnensänger hat dagegen nach allen diesen Richtungen hin, bis zur Bewegung der Arme und des ganzen Körpers, auch dem plastischen Ideal nach Möglichkeit zu genügen. Die Gesanglehre schreibt den Schülern eine unbedingt ruhige Haltung des Körpers vor. Darin hat sie vollkommen Recht, denn zunächst muss der Sänger lernen, blos jene Muskeln in Bewegung zu setzen, welche direct für die Erzeugung des schönen Tones unentbehrlich sind. Sie arbeitet damit sogar den mimischen Studien vor; denn auch diese werden mit der Unterdrückung aller zufälligen, nicht aus künstlerischer Absicht hervorgegangenen Bewegungen, d. h. mit der absoluten Ruhe, zu beginnen haben. Nun muss aber der Bühnensänger auch in allen möglichen Stellungen und Haltungen und Bewegungen singen lernen, mit gebeugtem und erhobenem Haupte; die Bewegung der Arme, des ganzen Körpers darf ihm nicht zu viel von dem Athem rauben, dessen er zum Singen bedarf; und eine Leonore muss, nachdem sie über die Bühne geeilt ist, doch noch die Fähigkeit haben, dem Mörder Pizarro die Worte: »tödt' erst sein Weib« mit der ganzen Sicherheit und Energie, welche diese Stelle verlangt, entgegen zu schleudern. Versetzen wir uns in die Seele eines echten Bühnensängers, so finden wir dieselbe im Augenblick der Action in einen lebhaften Process der mannigfaltigsten Vorstellungen, der in hohem Grade auch die Aufmerksamkeit des Psychologen auf sich zu lenken im Stande ist, verwickelt. Er soll die Idee einer bestimmten Persönlichkeit, einer

bestimmten Situation für Ohr und Auge zur Erscheinung bringen. So soll z. B. der Darsteller des Don Juan in seiner äusseren Erscheinung uns ein Bild männlicher Schönheit gewähren, ein Bild, das den Eindruck der Grösse und Kühnheit, aber auch zugleich der frauenbezaubernden Anmuth macht, ein Bild, in dem sich Genusssucht, Begehrlichkeit und, wenn auch im Hintergrunde lauernd, eine vor Nichts zurückbebende Verwegenheit ausprägt. Oder in der bestimmten Situation, wo Don Juan dem steinernen Gast, den er geladen, gegenüber steht, soll sich das Entsetzen vor dem Ungeheuren, das er heraufbeschworen, das Zagen vor dem drohenden Untergang zugleich mit dem energischen Selbstbewusstsein, das auch vor dem Tode sich nicht beugen will, in Blick und Geberde aussprechen. Es scheint, als ob hierbei der Bühnensänger Gefahr laufen könnte, von dem Musikalischen, das doch die Hauptsache ist, seine Aufmerksamkeit allzu sehr abzuwenden. Es ist aber noch ein zweiter Punkt hervorzuheben, nämlich, dass, wie im recitirenden Drama von den Worten, welche das Werk des Dichters, so in der Oper von der Musik, welche das Werk des Componisten, alle Thätigkeit des Darstellers, welche sich auf die äussere Geberde bezieht, ausströmen soll, dass das Mimische nur die äusserste sinnliche Ausstrahlung eines dichterischen oder musikalischen Kunstwerkes ist. Wie z. B. der Schauspieler für den allgemeinen sinnlichen Eindruck, den er als Wallenstein hervorbringen will, nicht sowohl in der Historie, als in dem Schiller'schen Drama die bestimmenden Motive wird suchen müssen, so wird der Sänger für die Gestalt des Don Juan vor Allem Mozart's Composition zu befragen und sich davor zu hüten haben, dass er nicht aus der allgemeinen Idee einer Don Juan-Natur heraus zu einer ganz anderen Vorstellung davon gelange, als sie sich in Mozart's Phantasie abspiegelte. So ist denn auch, näher betrachtet, der richtige musikalische Vortrag, wie er sich theils aus dem Verständniss der Noten, theils aus dem des Textes ergiebt, das Erste und Nothwendigste (wie denn auch auf der Bühne die Lese- und Singproben den Spielproben vorangehen); hier liegen die Wurzeln, aus denen das Spiel emporwächst; zu dem rein an das Ohr sich wendenden Vortrag des Declamators oder Sängers kommt dann aber die äussere Geberde und das Spiel als letzte Versinnlichung des dichterischen und musikalischen Gedankens hinzu, und man kann sagen, dass zu dem wahrhaft lebendigen musikalischen Vortrag die entsprechende Geberde als ein integrirendes Moment gehört. Die Worte eines Dramatikers, die Noten eines Operncomponisten bedürfen zu ihrem wahrhaft erschöpfenden Vortrag jenes Reflexes aus dem Ton in die sichtbare Erscheinnng; erst in diesem Zusammenhang gewinnt der Ton, sei es ein gesprochener oder gesungener, jene Wärme, die ihm den Schein der Wirklichkeit gewährt. Bei dem Studium, das dem B. vorangeht, ist also die Musik auch für die äussere Darstellung als das Bestimmende zu betrachten, sowohl im Ganzen — was die allgemeine Auffassung der Charaktere betrifft — als im Einzelnen, insofern der in der Composition herrschende Pulsschlag, die Gegensätze von *forte* und *piano*, von *Allegro* und *Adagio* u. s. w., für viele Bewegungen des Darstellers maassgebend sind; andererseits aber hat der Sänger seinen Vortrag bis zu jener Lebendigkeit zu steigern, welche die Action nicht als etwas blos äusserlich Angehängtes, sondern innerlich aus der musikalischen Empfindung heraus Hervorgewachsenes erscheinen lässt; und in seiner Phantasie müssen nicht blosse Tonbilder, sondern auch sinnliche Anschauungen lebendig sein, bis zu dem Grade, dass die letzteren die ersteren nicht überwuchern und ein selbstständiges Leben zu führen beginnen, wie etwa in unserem Bühnenwesen die Decorationsmalerei und die Ausstattung sich oft auf Kosten des inneren Gehaltes geltend macht. Besondere Aufmerksamkeit hat der Bühnensänger auch noch auf das oft sehr schwierige Spiel während der Pausen zu wenden. Es hängt hier ganz vom Zusammenhang ab, ob er bescheiden zurückzutreten und die Spielpause geschickt zu motiviren oder zu veranschaulichen hat oder ob er bedeutsamer hervortreten darf. Aber auch bei dem Spiel während der Pausen vergesse er nicht, die Musik um Rath zu fragen; der dramatische Zusammenhang allein entscheidet nicht. Wenn, wie wir sehen, auch der musikalische Vortrag durch die Verbindung mit Spiel und Costüm insofern bestimmt wird, als eine Steigerung desselben dazu vorausgesetzt wird, so kehrt sich doch in Wahrheit das Verhältniss um; und es ist vielmehr zu sagen, dass

die rechte Opernmusik so geschrieben sein muss, dass aus ihr selbst heraus sich jener Vortrag findet, der zu seiner vollen Verwirklichung des Spieles und des Costüms bedarf. Wir sind allmälig von Aussen nach Innen gegangen und sehen uns jetzt die Sache von dem inneren Mittelpunkte aus an. Wie aus der echten Opernmusik von selbst jener Vortrag folgt, welcher die äussere scenische Darstellung als Consequenz verlangt, so folgt daraus ferner, dass ein weit grösseres Publicum dadurch angezogen wird, als durch den Conzertgesang, und dass es grösserer Räume bedarf. Der Kern des Ganzen liegt in dem Begriff des Dramas. Weil in einem Drama Dinge sich ereignen, so erlebt der Zuhörer 1) die unmittelbare Wirkung einer Handlung auf die Empfindung, die immer stärker ist als der Nachklang derselben, z. B. wie Donna Anna entsetzt die Leiche ihres Vaters erblickt, oder wenn Leonore ansehen soll, wie ihr Gatte ermordet wird; 2) jene Steigerung der Empfindung, die wieder zu einer Handlung führt. In dem Drama werden wir also Zeugen starker Empfindungen, mithin eines lebendigen, erregten Vortrags. Nun sind allerdings die Grenzen, namentlich in der modernen Musik, keine ganz scharf gezogenen. Auch in der Oper kommen ruhigere Momente vor, z. B. wenn Iphigenie (»o lasst mich Tiefgebeugte weinen«) mit ihren Priesterinnen die Todtenklage um Orest anstimmt, oder wenn die Gräfin in »Figaro's Hochzeit« ohne bestimmte Veranlassung sich in Klagen über die Untreue ihres Gatten ergeht — Arien, die sich daher auch recht wohl zum Conzertvortrag eignen —; es ist eben nicht möglich, dass in einer Oper Alles auf das Dramatische zugespitzt sei. Andererseits finden wir in Oratorien dramatische Wirkungen fast erreicht, nicht nur bei Mendelssohn, z. B. in dessen »Elias«, wenn der Prophet sich mit den Baalspriestern herumstreitet, welches der wahre Gott sei, sondern auch bei Seb. Bach (»Barnabam«), seltener bei Händel. Eben so finden wir unter den Liedern von Schubert, Schumann und anderen Neueren manche, welche hart an der Grenze des Dramatischen liegen. Im Princip wird aber doch die Lyrik des Oratoriums und des Liedes von der des Dramas in der Weise unterschieden werden müssen, wie es durch uns geschehen. — Die Lebendigkeit des Vortrags, welche man von dem Bühnensänger verlangt, und die Verbindung mit Spiel wird oft als eine Entschuldigung für den mangelhaften Gesang betrachtet, kann aber als solche nie gelten, höchstens insofern es sich um die allerdings kaum entbehrlichen Mittelmässigkeiten handelt. Vielmehr muss von dem wahren Bühnensänger gefordert werden, dass er in Allem, was sich auf die Correctheit des Singens bezieht, um Vieles fester sei, als der Conzertsänger, weil die Lebendigkeit seines Vortrags und die Aufmerksamkeit auf das Spiel jene Eigenschaft allerdings in ernstliche Gefahr zu bringen vermögen. Fehlt aber die Correctheit, so wird stets etwas Wurmstichiges seinen Leistungen anhaften. Der Bühnensänger hat höhere Grade der Anerkennung zu erwarten, als sie dem Conzertsänger geboten werden — nach jeder Richtung hin: also hat er auch Höheres zu leisten. Von den Wogen des Dramas verschlungen zu werden, ist keine künstlerische Fertigkeit; aber in ihnen jene Ruhe und Selbstbeherrschung zu bewahren, welche musikalische Leistungen verlangen, das ist etwas Grosses; und wenn ihm dies gelingt, kann sich der Bühnensänger als ein Künstler betrachten, der die höchsten Ziele der Gesangskunst erreicht hat.

G. E.

Bülow, Friedrich Wilhelm, Freiherr **von**, später Graf von Dennewitz, der berühmte Sieger bei Grossbeeren und Dennewitz und Retter von Berlin, ist auch als achtungswerther Tonkünstler zu nennen. Geboren ist er am 16. Februar 1755 zu Falkenberg in der Altmark und hat sich stets neben seinem Berufsstudium eifrig mit Musik beschäftigt, sodass er als Gouverneur und Adjutant des Prinzen Louis Ferdinand in doppelter Beziehung das Vertrauen dieses kunstbeflissenen Prinzen genoss, der ihn an seinen Musikübungen Theil nehmen liess. B. liess sich damals von Fasch, dann von Zelter in der Harmonie- und Compositionslehre unterrichten, und die Frucht dieser Studien war u. A. die Composition einer Messe, so wie des 50. und 100. Psalms. Erstere wurde von der Berliner Singakademie aufgeführt. B., über den man als ruhmgekrönten General den Kunstfreund und gründlichen Musikkenner vergessen hat, starb am 25. Febr. 1816 zu Königsberg in Preussen und erhielt von

Rauch's Meisterhand in Berlin in der Nähe der Singakademie, deren eifriger Besucher er gewesen war, gegenüber dem Opernhanse ein marmornes Standbild.

Bülow, Hans Guido von, einer der allerersten Pianofortevirtuosen der Gegenwart, ausgezeichneter Dirigent und sehr geistvoller musikalischer Pädagog und Schriftsteller, wurde am 8. Januar 1830 zu Dresden geboren, wo sein Vater, der anhalt-dessauische Kammerherr Ed. von Bülow, ein Schriftsteller, den die deutsche Literaturgeschichte als Ernenerer von Christoph von Grimmelshausen's »Erstem Bärenhänter« rühmlich aufführt, zur Zeit lebte. In seiner ersten Jugendzeit bekundete der Knabe weder Talent, noch Lust zur Musik; beide Gaben traten erst nach einer langen Krankheit, dann aber mit Macht zu Tage. Neun Jahre alt, erhielt er nun den ersten Unterricht auf dem Pianoforte von der Klavierlehrerin Frl. Schmiedel nnd weiterhin von dem trefflichen Musikpädagogen Friedr. Wieck, dem Vater Clara und Marie W.'s, dessen gründlicher Schule B. die solide Grundlage seiner späteren eminenten Technik als Pianist verdankte. Der ausgezeichnete Virtuose Henry Litolff, welcher während seines Aufenthaltes in Dresden 1844 und 1845 die Familie B.'s stark frequentirte, gab dem Weiterstreben des jungen Freundes neue Nahrung; dieser hatte nun ein romantisirend-geniales Vorbild gefunden und befleissigte sich vorläufig, demselben nahe zn kommen. Auch in der Harmonielehre und im Contrapunkte erhielt er trefflichen Unterricht und zwar von Maximilian Karl Eberwein von 1844 bis 1846. Das damalige rege Musikleben Dresdens übte ebenfalls seinen anregenden Einfluss aus nnd trug zn B.'s Entwickelung bei, die erst ins Stocken gerieth, als B.'s Familie nach Stuttgart zog. Doch trat er dort, wo er von 1846 bis 1848 seine Gymnasialstudien vollendete, als dilettirender Pianist öffentlich mit Mendelssohn's *D*-moll-Conzert und einer Fantasie von J. Raff auf und fand Beifall. Ostern 1848 bezog er die Universität zu Leipzig, nm die juristische Laufbahn als Lebensberuf zu beginnen und nahm seine Wohnnng in dem Hause des mit ihm verwandten Professor Frege, des Gatten der Sängerin Livia Gerhard, eine Familie, bei der die damaligen Kunstautoritäten Leipzigs verkehrten. Dieser Umgang brachte B. wieder in den innigsten Rapport zur Musik und bestimmte ihn, bei Moritz Hauptmann eingehendere Studien im Contrapunkt zu machen. Im October 1849 begab er sich, nm die letzten Universitätssemester zu absolviren, nach Berlin, wo er sich der politischen Strömung überliess und Mitarbeiter des Fenilletons der demokratischen »Abendpost« wurde. In dieser Zeitung bekundete er sich zuerst und mit Entschiedenheit als Anhänger der nenromantischen Richtung in der Musik, warf keck den Verehrern des alten Standpnnktes den Fehdehandschuh hin und trat den sich gegen ihn erklärenden Gegnern mit ironisirendem Uebermuth entgegen. Bei einem Besuche in Weimar im J. 1850 hörte B. zum ersten Male Wagner's »Lohengrin« unter Liszt's Direction und, hingerissen von Begeisterung für diese grossartige Kunstschöpfung, fasste er den Entschlnss, der juristischen Laufbahn zu entsagen und die bisher vergeblich erstrebte innere Befriedigung ausschliesslich in der Musik zu suchen. Damit stiess er allerdings bei seinen Eltern auf den heftigsten Widerspruch, der ihn, seiner Natur entsprechend, nur um so hartnäckiger in seinem Vorhaben machte. Kurz entschlossen, begab er sich zu dem Meister, der diesen Enthusiasmus zuerst in ihm erweckt hatte, zu Rich. Wagner, welcher damals als landesverwiesener Flüchtling in Zürich lebte, sah sich von diesem in seiner Berufswahl bestärkt nnd wurde von ihm 1850 bis 1851 in der Direction unterwiesen. Als Musikdirector an den Theatern zu Zürich und St. Gallen begann er eine Thätigkeit, in der er sich erst später als Meister bekunden sollte. Denn nachdem er sich mit seinen Eltern ausgesöhnt hatte, zog er im Juni 1851 nach Weimar, um sich bei F. Liszt zum Klaviervirtuosen auszubilden. Die musikalische Allgemeinbildung ging mit diesem Unterrichte Hand in Hand, und mit geschickterer Hand ergriff er bald auch wieder die Feder, um der »Nenen Zeitschrift für Musik« eine Reihe von Aufsätzen zu liefern, die durch Geist, blendendes Colorit und Verstandesschärfe, welche letztere Eigenschaft B. in seiner ganzen mnsikalischen Thätigkeit besonders charakterisirt, Aufsehen machten, wenngleich nur eine kleine musikalische Partei seine überzeugungsfest ausgesprochenen Ansichten, Wagner, Liszt nnd Berlioz seien die Höhepunkte der modernen Kunst und der Bil-

dung überhaupt, theilte. Im Februar 1853 trat er seine erste Kunstreise an und liess sich in Wien, Pest, Dresden, Karlsruhe (auf dem von Liszt dirigirten Musikfeste), Bremen, Hamburg und Berlin öffentlich als Klaviervirtuose, aber erst in den drei letzteren Städten mit durchgreifendem Erfolge, hören. Von Berlin aus, wo man ihn im Dec. 1853 überaus günstig aufgenommen hatte, begab er sich nach Dresden, wirkte dort wieder mehr schriftstellerisch und wurde dann auf einige Monate musikalischer Hauslehrer auf einem Rittergute der Provinz Posen. Eine zweite Kunstreise durch das nördliche Deutschland, die bis zum April 1855 andauerte, führte ihn wiederum nach Berlin, wo er mit einem Klavierconzerte auch als Componist hervortrat. Seine Conzertprogramme repräsentirten zuerst eine erfreuliche Intelligenz der modernen Virtuosität und B.'s Universalität in allen Schulen des Klavierspieles, denn sie enthielten die Namen Scarlatti, Bach, Mozart, Beethoven mit ihren mustergültigen Werken ebenso wie die Chopin's, Schumann's und Liszt's. Seinem Reiseleben setzte die Aufforderung A. B. Marx's, den Posten eines ersten Klavierlehrers beim Stern-Marx'schen Conservatorium in Berlin an Th. Kullak's Stelle anzunehmen, ein Ziel, und von 1855 bis 1864 war er ein Glanzstern dieses Institutes, an dem er ausgezeichnete Schüler erzog, deren ganze Hingebung und Liebe er sich zu erwerben wusste. In diese Zeit fällt seine Vermählung mit Cosima Liszt (1857), durch die seine Beziehungen zu seinem ehemaligen Lehrer, nunmehrigen Schwiegervater, noch inniger gestaltet und auch nicht gelockert wurden, als er sich im J. 1869 von derselben scheiden lassen musste. Im J. 1858 wurde B. zum königlich preussischen Hofpianisten, 1861 zum Ritter des Kronenordens und 1863 von der Universität Jena zum Doctor der Philosophie ernannt. Inmitten seiner ausgebreiteten und fruchtbaren Lehrthätigkeit fand er noch Zeit, für die Kossak'sche »Feuerspritze«, die »Neue Berliner Musikzeitung« und andere Blätter zu schreiben, Trio-Soiréen, Orchesterconzerte und Solo-Abende für ältere und neuere Klavier-Musik zu etabliren, Kunstreisen nach allen bedeutenden Städten Deutschlands, der Niederlande und Belgiens zu unternehmen und in Brüssel, Paris, St. Petersburg und Moskau theils als Virtuose, theils als Dirigent mit grösstem Erfolge aufzutreten. Seine Vorliebe für die Werke der neuesten Richtung zog ihm, namentlich in Berlin, erbitterte Gegner in der öffentlichen Presse zu, es ist aber unbegründet, zu behaupten, dass mit dieser Vorliebe zugleich eine Verachtung der älteren Schule verbunden gewesen wäre, da B. im Gegentheil sich auch deren Pflege sichtlich angelegen sein liess, und wohlwollend und versöhnend nach einer Ausgleichung der sich bekämpfenden Principien strebte. Aus diesen mehr oder weniger ziemlich unfruchtbaren Versuchen und Kämpfen heraus führte ihn der Ruf R. Wagner's 1864 nach München, wo beide Männer vereint eine gewaltige Bewegung in den Kunstverhältnissen hervorriefen. B.'s erste grössere That daselbst war 1865 die Einstudirung der Oper »Tristan und Isolde«, die man vorher für unaufführbar erklärt hatte und die sich unter seiner Einwirkung und Leitung zu einer Mustervorstellung gestaltete. Ende 1866 ging er nach Basel, gab daselbst einigen Unterricht, veranstaltete Trio- und Soloconzerte und liess sich in den Städten der Umgegend mehrfach hören, bis ihn König Ludwig II. von Bayern, dessen Vorspieler er vorher gewesen war, 1867 definitiv nach München berief und ihn schnell nach einander zum ersten Kapellmeister der Hof-Oper und Conzerte und zum Director der neu zu organisirenden königl. Musikschule ernannte, welche letztere denn auch nach B.'s trefflichem Organisations-Entwurfe im Oct. 1867 frisch und kräftig ins Leben trat. In dieser Doppelstellung hat B. eine energische und fruchtbare Thätigkeit entwickelt. In seine Directionszeit fällt die erste Aufführung von Wagner's »Meistersinger« in Deutschland (1868), so wie die von fünf neuen und zwölf mustergültig neu einstudirten Opern; ebenso war er als Dirigent der Musikschule, an deren Emporblühen er rastlos und mit überraschendem Erfolge arbeitete, der Alles mächtig belebende und fördernde Mittelpunkt. Durch solche Anstrengungen aber körperlich angegriffen und durch Kummer innerhalb seines Familienlebens hart mitgenommen, beschloss er, seine ehrenvollen Aemter niederzulegen und München wieder zu verlassen, wozu er erst auf wiederholtes Ersuchen im October 1869 die ungern gegebene königliche Erlaubniss erhielt. Seitdem lebt B. in Florenz, wo er als Pionier für Einbürgerung der deutschen Musik in Italien durch Veranstaltung von regelmässig wieder-

kehrenden Conzerten aller Gattung systematisch und sehr glücklich wirkt. Auf zweien Reisen von dort aus nach Berlin hat er sich auch in bayrischen Städten zu wohlthätigen Zwecken wieder als Pianist hören und bewundern lassen. — Um die Bedeutung dieses geistreichen Tonkünstlers zusammenzufassen, ist er zunächst als eine der seltensten, wahrhaft phänomenalen Erscheinungen im Gebiete des Klavierspieles und der Orchesterdirection zu bezeichnen, dem Natur, Uebung und Willenskraft eine bewundernswerthe Zähigkeit, Ausdauer und Gedächtnissstärke verliehen haben. Als Klavierspieler ist er, trotz einer ziemlich kleinen Hand, Herr und Meister aller denkbaren technischen Schwierigkeiten und der vollkommenste Interpret aller Style und Richtungen der einschlägigen Literatur, die er mit einer Klarheit der Analyse und einer Feinheit der Zergliederung bei entsprechender Grösse und Poesie der Auffassung von der Idee des Ganzen aus zur Erscheinung bringt, dass er in dieser Art unübertroffen dasteht. Dabei hat er seine ganze Individualität so mit den aufzuführenden Werken assimilirt, dass er dieselben, ob sie auch noch so umfangreich und complicirt sind, mit unfehlbarer Sicherheit auswendig beherrscht, eben so wie er als Dirigent das bewundernswerthe Talent besitzt, die schwierigsten Tonschöpfungen ohne Partitur zu leiten, ohne dass er der kleinsten Nüance dabei vergisst. In Folge seiner vielseitigen wissenschaftlichen Bildung und scharfen Verstandeslogik gelang es ihm auch, sich als feinen, gewandten und geistvollen Schriftsteller auszuzeichnen, dessen klare, scharf ausgeprägte und eigenthümliche Schreibweise, häufig von beissender Satire getragen, in viele musikalische Verhältnisse unangenehm einschlug, da B. hier mit Entschiedenheit seinen Parteistandpunkt zur Geltung bringen wollte. Aber dem Manne, welcher den Werken älterer, so wie neuerer Meister mit Hingabe seiner Kräfte einen festen Boden zu gewinnen sucht, können auch die principiellen Gegner seiner Anschauung und künstlerischen Richtung ihre Hochachtung und Werthschätzung nicht versagen. Wie in seinem Spiele übrigens die Empfindung von der logischen Denkkraft, von dem verstandesmässigen Zergliedern überwogen wird, so bezeugen auch B.'s schriftstellerische Arbeiten und gleicherweise seine Tonschöpfungen, dass in ihm die kritische Analyse vor der Phantasie den Vorrang behauptet. Die letzteren, in deren grösseren, trotz des Parteistandpunktes, eine ausgeprägte eigene Individualität mitunter herb, aber stets in gewählter Form zu Tage tritt, bestehen in einigen zwanzig Werken, von denen das sinfonische Stimmungsbild »Nirwana« (op. 20), die Musik zu Shakespeare's »Julius Cäsar« (op. 10), die Orchesterballade »Des Sängers Fluch« (op. 16), neun Hefte Klavierstücke, zwei Duos und ein- und mehrstimmige Gesänge zu nennen sind. Die kritischen Bearbeitungen und instructiven Ausgaben, Arrangements und Transscriptionen fremder Werke von Scarlatti, Bach, Händel und Gluck an bis auf Berlioz, Wagner und Liszt hin überwiegen an Zahl weit seine eigenen Compositionen. Als Mensch ist B. mit Recht hochgeachtet und allgemein verehrt, denn sein Charakter ist offenherzig, ehrlich und ritterlich, seine Umgangsart liebenswürdig und unwiderstehlich für ihn einnehmend. Er, wie sein Meister F. Liszt haben, kraft ihrer Persönlichkeit, das Meiste gethan, den tiefgehenden Bruch zwischen der sogenannten neudeutschen Schule und den älteren musikalischen Richtungen einigermassen aufzuheben.

Bümler, Georg Heinrich, ein geschickter deutscher Tonkünstler, wurde am 10. October 1669 zu Berneck geboren. Als Sängerknabe des Kirchenchores in Baireuth erhielt er den Unterricht des Kapellmeisters Ruggiero Fedeli im Singen und Klavierspiel und wurde 1690 Kammermusicus in Wolfenbüttel, welche Stelle er nach einigen Jahren wieder aufgab, um als Sänger und Klavierspieler einen Theil von Deutschland zu bereisen. Im J. 1698 trat er in die markgräfliche Kapelle zu Ansbach, wurde 1717 Kapellmeister und starb als solcher am 26. August 1745 im hohen Alter zu Ansbach. Von seinen Compositionen, von denen nur sehr Wenig zur Veröffentlichung kam, sind Kirchenwerke aller Art, Violinquartette und Duette, so wie Klavierstücke zu nennen. Namentlich waren die ersteren wegen ihrer schönen fliessenden Melodik und wegen ihres Reichthums an interessanten harmonischen Wendungen geschätzt. B. war übrigens nebenbei auch ein geschickter Opticus und Mechanicus, der in seinen Mussestunden zahlreiche treffliche Fernröhre, Sonnenuhren u. dergl. anfertigte und über diesen Theil der Fabrikation auch Schriften in den Druck gab.

Bünemann, Christian Andreas, auch Brunemann genannt, geboren 1708 zu Treuenbrietzen in der Altmark, besuchte zu Berlin das Joachimsthal'sche Gymnasium, studirte zu Frankfurt a. O. und Marburg und lebte als Hauslehrer und Hofmeister in verschiedenen adligen Familien. Im J. 1740 wurde er Rector des Friedrichsstädtischen, 1746 des Friedrich-Werder'schen Gymnasiums in Berlin, als welcher er am 24. Novbr. 1746 rasch und unerwartet an einem Blutsturze starb. Von ihm ein Gymnasialprogramm »*De cantu et cantoribus ad aud. orat. de musica virtutis administra*« (Berlin, 1741, 4⁰).

Bürde, Elisabeth Wilhelmine, geborene Hiller, eine Tochter des Operncomponisten und Cantors an der Thomasschule in Leipzig Joh. Ad. Hiller, wurde 1770 zu Leipzig geboren und gleich ihrer Schwester vom Vater zu einer tüchtigen Sängerin herangebildet. Sie wurde beim Theater in Breslau engagirt und starb daselbst 1806 als Gattin des Dichters und Schriftstellers Bürde.

Bürde, Jeanette Antonie, geborene Milder, die Schwester der berühmten Sängerin Anna Pauline Milder-Hauptmann, wurde zu Hüttleindorf bei Wien, einem Landgute ihrer Eltern, am 11. November 1799 geboren und in Wien erzogen. Im 7. Jahre erhielt sie den ersten Klavier- und bald darauf den Gesangunterricht des kaiserl. Hofsängers Tomaselli, später des kunsterfahrenen Kapellmeisters Liverati. Als ihre Schwester 1816 als königliche Hofopernsängerin in Berlin engagirt wurde, folgte sie derselben und trat daselbst öfter als Sängerin und Klavierspielerin öffentlich auf. Als Mitglied der Singakademie seit 1823 liess sie sich von Rungenhagen im Generalbass und in der Harmonielehre unterrichten und trat nach und nach mit etwa zehn Liederheften als Componistin in die Oeffentlichkeit, in denen sich ein edles Streben nach Einfachheit und Natürlichkeit bekundet. Später verheirathete sie sich mit dem Maler und Professor Bürde, nach dessen Tode sie bis in ihr Greisenalter hinein still und anspruchslos als gediegene Lehrerin des Gesanges und Klavierspieles in Berlin wirkte.

Bürde, Jenny, berühmte Sängerin, s. Ney.

Bürgel, Constantin, ein talentvoller und mit Erfolg höheren Zielen zustrebender Tonkünstler, wurde am 24. Juni 1837 in Liebau, einer kleinen Gebirgsstadt in Schlesien nahe der böhmischen Grenze, geboren. Sein Vater war daselbst Rector an der katholischen Bürgerschule und gleichzeitig, als gewandter Orgel- und Violinspieler wie musikalisch gebildeter Mann geschätzt, als Chordirigent angestellt. Besonders günstig wirkte aber die Mutter, eine gute Sängerin, frühzeitig auf die musikalische Entwickelung ihres Sohnes, der im 9. Lebensjahre bereits im Stande war, Stunden lang am Klavier zu improvisiren und den Freunden des Hauses Fantasien und Variationen über augenblicklich gegebene Themen vorzuspielen. Für das Studium der Theologie bestimmt, kam B., 12 Jahre alt, als Freischüler auf das Matthias-Gymnasium nach Breslau. Doch vertrug der lebhafte Knabe nicht lange den Schul- und Kirchenzwang und verliess nach $4^1/_2$ Jahren, den oftmaligen Ausruf des Classenordinarius »*Musicus non est mathematicus*« beherzigend, als Obersecundaner die Anstalt. Nun wurde er von den Seinigen zum Lehrfach gedrängt, eignete sich aber im Pädagogium zu Breslau im Geheimen tüchtige Kenntnisse in der musikalischen Theorie bei dem Dom-Kapellmeister Brosig an und ging nach dem sehr früh erfolgten Tode seines Vaters, 22 Jahr alt, ohne Mittel, frisch und keck nach Berlin, um ernsthafte Studien in der Composition zu machen. Hier angekommen, hatte er das Glück, in die Schule des berühmten Friedrich Kiel zu kommen, und wurde bald einer von dessen ersten und bevorzugtesten Schüler, indem er $4^1/_2$ Jahr hindurch von diesem vortrefflichen Meister nicht allein unentgeldlich unterrichtet, sondern auch zum grossen Theil, um den Aufenthalt in Berlin überhaupt ermöglicht zu sehen, unterstützt wurde. — Von Kiel warm empfohlen, interessirte sich bald auch Dr. M. Hauptmann und Hans v. Bülow für die während der Studienzeit entstandenen Compositionen B.'s und waren ihm beim ersten Veröffentlichen seiner Werke thatkräftig behülflich. Nach und nach erschienen hierauf fünf Kammermusikwerke (zwei treffliche Klaviersonaten, eine Violinsonate, eine Klavier-Suite und Variationen über ein eigenes Thema), sieben Werke verschiedenen Inhaltes, für das 5. und 6. Heft Lieder

und Gesänge. Demnächst werden noch ein Quintett für Klavier und Streichinstrumente und einige grössere Orchestersachen zur Herausgabe gelangen, von denen eine Ouvertüre zu »Sappho« und ein sinfonischer Marsch in den Bilse'schen Sinfonie-Conzerten bereits mit Erfolg zur Aufführung kamen. Zwei Jahre lang (1869—1870) war B. Lehrer in der Kullak'schen Akademie der Tonkunst und geniesst in Berlin zur Zeit das Ansehen eines sehr geschätzten Lehrers im Klavierfach und eines hoffnungsvollen, tüchtigen Componisten.

Büry, Agnes, eigentlich Büring, sehr geschätzte Bühnensängerin und Gesanglehrerin, wurde am 28. April 1831 zu Berlin geboren. Ihren Vater, einen früheren Marineoffizier, verlor sie sehr früh, erhielt aber trotzdem eine treffliche allgemeine Bildung und, da sie eine schöne Stimme zeigte, auch trefflichen Unterricht im Gesange, sodass sie schon 1845 bei einer Aufführung des Händel'schen »Alexanderfestes« durch die Singakademie sich als Solistin hören lassen konnte. Im J. 1847 setzte sie ihre Gesangstudien bei Garcia in Paris fort, der sie aber nur unter der Bedingung unterrichtete, dass sie nicht in die Oeffentlichkeit träte, da er ihre Stimme sowohl für den Conzertsaal, wie für die Bühne zu schwach fand. Nach einem Aufenthalte von fünf Monaten kehrte sie mit ihrer Mutter nach Berlin zurück, wo man, erstaunt über ihre Fortschritte, sie bestürmte, sich der Bühne zu widmen. Sie studirte darauf noch $2^1/_2$ Jahre bei Garcia und ging dann nach Prag, wo sie sich, dem ausgesprochenen Willen ihrer Mutter zuwider, als erste Coloratursängerin beim ständischen Theater engagiren liess und den Namen B. annahm. Trotzdem sie in ihrem Fache sehr gefiel und bewundert wurde, blieb sie weder in Prag, noch an irgend einer anderen Bühne längere Zeit. Denn bis 1851 war sie in Brünn, Olmütz und als königl. Hofopernsängerin in Dresden engagirt, trat dann im Winter 1851/1852 in Leipzig als angestellte Conzertsängerin auf und ging endlich über Hannover nach London, wo sie eine Saison hindurch auf dem Theater royal und auch in Hofconzerten vor der Königin sich mit Beifall hören liess. Von London reiste sie nach Wien, wo sie jedoch nur geringe Anerkennung fand. Grösser, aber nicht gerade durchgreifend, waren ihre Erfolge als Coloratursängerin in Berlin, wo sie 1856 an der königl. Oper gastirte. Sie sang hierauf noch in Leipzig, Frankfurt a. M., Erfurt, Düsseldorf u. s. w., entsagte endlich der Bühne und wirkt seit 1865 in Berlin, wo sie sich bleibend niedergelassen hat, als tüchtige Gesanglehrerin. Die Stimme der B. war weder gross noch markig, aber von bedeutendem Umfange, ihre Behandlung des Organes leicht, gewandt und sicher; der Gesang war nicht überall geschmackvoll, und das Spiel entbehrte der Wärme und Innerlichkeit.

Büsching, Anton Friedrich, geboren am 27. Septbr. 1724 zu Stadthagen im Schaumburg-Lippe'schen, wurde 1767 Director des grauen Klosters in Berlin und starb daselbst am 28. Mai 1793 als Doctor der Theologie und königl. Consistorialrath. Er schrieb und veröffentlichte u. A.: »Geschichte nnd Grundsätze der Künste und Wissenschaften im Grundriss« (2 Thle., Berlin, 1772 und 1774); das darin auf Musik Bezügliche ist auch besonders abgedruckt unter dem Titel »Aesthetische Lehrsätze und Regeln« (Hamburg, 1774; 2. Aufl. 1776). Ferner: »Eigene Gedanken nnd gesammelte Nachrichten von der Tarantel« (Berlin, 1782).

Büthner oder **Bütner,** Crato, geboren 1616 zu Sonnenburg in Thüringen, war anfangs Organist und Cantor an der Salvatorkirche in einer der Vorstädte Danzigs, und später Musikdirector und Cantor an der Katharinenkirche und Schule in der Stadt selbst, als welcher er 1679 daselbst starb. B. war ein geschickter und, wie es hiess, sehr fleissiger Componist. Es haben sich jedoch nur wenige seiner gedruckten Werke erhalten, nämlich: ein »*Te deum*«, wahrscheinlich zur Feier des Friedens von Oliva (1660) componirt, und vier sechs- bis achtstimmige Motetten, die alle im J. 1661 herausgegeben sind; letztere befinden sich in der Elbinger St. Marienbibliothek (s. Mattheson's »Ehrenpforte« und Walther's »Musikalisches Lexikon«). 2.

Büthner, Friedrich, eines Predigers Sohn, geboren am 11. Juli 1622 zu Oputsch in Böhmen, studirte auf verschiedenen Universitäten die Philologie und wurde zuletzt Rector an der Johannisschule und Professor der Mathematik am Gymnasium zu Danzig, in welchen Aemtern er am 13. Februar 1701 starb. Unter den von ihm hinterlassenen Manuscripten befindet sich auch ein zwölf Bogen starkes Werk: »*De*

Musica et Computo Ecclesiastico« (s. *»Rodolphi Mart. Meelführeri Accessiones ad Theod. Jansonii ab Almeloveen Biblioth. promissam et latentem«*, S. 13). 2.

Büttner, Erhard, geboren zu Römhild gegen Ende des 16. Jahrhunderts, war als Componist und Musikschriftsteller im Anfange des 17. Jahrhunderts besonders zu Koburg, woselbst er Cantor war, sehr bekannt. Einige seiner Compositionen sind uns durch den Druck erhalten, nämlich: »Psalm 127 für acht Stimmen« (Koburg, 1617), *»Oda paradisiaca«* (ebenda, 1621), »Psalm 46 mit acht Stimmen auszuführen« (ebenda, 1622), »μέλος εὐχάριστον, oder das Lied: Singen wir aus Herzens Grund, mit sechs Stimmen« (ebenda, 1624) und *»Rudimenta Musicae,* oder deutscher Unterricht vor diejenigen Knaben, so noch jung und zu keinem Latein gewehnet« (ebenda, 1623). Dieselben verdanken zumeist besonderen Gelegenheiten ihre Entstehung. Ueber sein am 19. Jan. 1625 erfolgtes Ableben berichtet Dr. Hönn's »Chronicke« (Th. 2, S. 251) Ausführlicheres. Er soll sich aus Reue über eine gegen seine Gattin begangene Untreue selbst das Leben genommen haben. 2.

Büttner, Heinrich, geboren 1814 zu Beuthen a. O. und zuletzt Pfarrer in Jungfer bei Elbing, hat viele geistliche Lieder und Cantaten gedichtet und zu einzelnen zugleich die Musik gesetzt (s. Döhring's »Choralkunde« S. 357). 0.

Büttner, Jacob, ein im J. 1683 geborener berühmter Lautenist, der besonders durch seine *»Galantheste Methode* die Laute zu *tractiren«*, gedruckt in Nürnberg, sein Andenken erhalten hat. Mehr siehe in Baron's »Untersuchungen des Instrumentes der Laute« (S. 73). 0.

Büttner, Karl Konrad, geboren 1789 zu Mainz und bekannt als fertiger Pianist und Orgelspieler, so wie als geschickter und fruchtbarer Componist von Kirchenstücken, Gesängen und Liedern, Klavierpiècen, Fantasien, Variationen und Polonaisen für Flöte, Fagott und andere Instrumente. Er hat auch eine deutsche Bearbeitung von Asioli's »Lehrbuch der Anfangsgründe der Musik« (Mainz, bei Schott) geliefert, die aber, soweit die Uebersetzung durch Zusätze u. dgl. vom Original abweicht, von Falschem und von Irrthümern wimmelt. B. war lange Zeit Musikdirector zu Freiburg im Breisgau und ging 1827 nach Breslau.

Bufet oder **Bufit** (franz.) ist in der Orgelbausprache der technische Ausdruck für das Gehäuse der Orgel.

Buffardin, Pierre Gabriel, berühmter französischer Flötenvirtuose, geboren zu Ausgang des 17. Jahrhunderts, wurde auf einer Kunstreise nach Deutschland in Dresden als erster Flötist der kurfürstlichen Kapelle angestellt und starb daselbst im Decbr. 1739. Der berühmte Quantz genoss einige Zeit hindurch B.'s Unterricht.

Buffier, Claude le, musikalischer Schriftsteller, geboren am 25. Mai 1661 in Polen, studirte in Rom, trat 1679 in den Orden der Gesellschaft Jesu und starb am 17. Mai 1737 als Pater im Jesuitenhause zu Paris.

Buffo, männliches Adjectiv, weiblich *buffa* (ital.), d. i. drollig, komisch, possenhaft, kommt in vielen Zusammensetzungen vor, z. B. *Opera buffa* = komische Oper, franz.: *Opéra comique*, eine Oper mit komischem Texte, ebenso *Aria buffa* oder *Duo buffo* = komische Arie, komisches Duett. B. als Substantiv gebraucht, ist gleichbedeutend mit *Buffone* (s. d.).

Buffone (ital.; franz. *Bouffon*), eine komische Person, ein Schalksnarr, wird derjenige Sänger oder Darsteller genannt, dem eine komische Rolle zugetheilt ist. Davon abgeleitet ist *Buffona,* ein Lust- oder Possenspiel.

Buglehorn (auch Bügelhorn, Flügelhorn, Signalhorn, Clarin genannt), wörtlich Büffelhorn, ist der Name für ein Musikinstrument, welches im Laufe der Zeiten vielfache Umgestaltungen erlebte, und jedesmal mit seiner Umgestaltung andere Benennungen erhalten hat; der ursprüngliche Name, B., hat sich jedoch neben den jedesmaligen neuen forterhalten und wird jetzt noch sehr oft gehört, trotzdem die heutige Instrumentform Nichts zeigt, was diesen Namen rechtfertigen könnte. In allerfrühester Zeit kannte man wohl nur zwei Arten Metallblasinstrumente, welche stets beisammen geführt wurden; in dem Artikel Blasinstrumente ist durch Beschreibung und Bild Näheres darüber zu ersehen. Erst in der Römerzeit scheint eine correctere Sonderung der Metallblasinstrumente nach Grösse und Form stattge-

funden zu haben, da dieselben ihres durchdringenden, weithin schallenden Klanges halber bei grossen Massen zu Signalinstrumenten sich sehr geeignet zeigten. Besonders bildeten sich für die mittelgrosse Form dieser Tonwerkzeuge, die zu Signalzwecken sich am vorzüglichsten bewährte, bei den verschiedenen Völkern verschiedene Benennungen, die jedoch stets dem Geiste des Wortes B. entsprachen. Ueberall scheint man somit wohl die mittelgrossen Metallblasinstrumente Thierhörnern nachgebildet zu haben. Wir erwähnen hier nur wenige Namen, die lateinischen: *Taurea*, *Cornu* oder *Cornix*; die französischen: *Le Bugle*, *Cor de Signal*, *Clarin* und die deutschen: B., Flügelhorn, Signalhorn oder auch Halbmond. Letztere Benennung stammt von einer früheren Form desselben in halbmondförmiger Gestalt her. Flügelhorn hiess es, weil es besonders dazu gebraucht wurde, die Bewegungen der Flügel in grossen Colonnen zu reguliren. Seit dem Mittelalter, wo die Metallröhren derselben Instrumentarten, ohne ihrem Klange dadurch Nachtheil zuzufügen, je nach dem Erkennen des Instrumentbauers der Handhabung halber in beliebigen Windungen gefertigt werden, unterscheidet sich, oberflächlich betrachtet, das B. von der Trompete fast gar nicht; nur die Röhrenform und Röhrenlänge bei beiden Instrumentgattungen geben Anhaltspunkte zu einer strengen Sonderung. Besonders ist die Röhrenmensur bei beiden Instrumentgattungen auffallend unterschieden, indem die Schallröhre des B.s schon im Anfange einen doppelt so grossen Durchmesser zeigt, als die der Trompete, und ausserdem noch sich stetig konisch erweitert, während die Trompetenröhre erst dicht vor ihrem Uebergange zum Schallbecher einen wachsenden Durchmesser erhält. Diese Structur der Röhre, welche nach den Regeln der Akustik zu derselben Tonhöhe einer geringeren Länge bedarf als die der Trompete, hat auch noch die Eigenheit, dass sie einen Ton hergiebt, der grössere Fülle und Stärke in seinem Klange hat, als der der Trompete. Desshalb gerade ist das B. als Signalinstrument bei den Kriegsheeren in hohem Ansehen. Auch verursacht diese Structur es, dass die Schallröhre des B.s ihren wirklichen Grundton leicht anzugeben vermag, selbst leichter als die Trompete die Octave des ihrigen; wogegen es die leichte Angabe der höheren Töne nicht besitzt. Da nun durch diese Röhrenbildung die ersten Naturtöne der Röhre in grosser Kraft und leichter Angabe sehr bevorzugt gebildet werden können, und man diese Vorzüge gerne bewahren wollte, selbst wenn man die diatonische Tonfolge auf dem B. hervorbringen wollte, so hat man durch sogenannte Auszugbogen (s. d.) diesem Uebelstande zuerst abzuhelfen gesucht. Die Unvollkommenheit dieser Verbesserung jedoch und die schon bei anderen Blechblasinstrumenten angewandte Methode, die Röhre zu durchbrechen, führte einen in England lebenden Deutschen, Schmidt aus Thüringen, ungefähr 1815 auf den Gedanken: beide Tonerzeugungsmittel bei diesem Instrumente zu einer Vervollkommnung desselben zu verbinden. Dies verbesserte B. wurde allgemein unter dem Namen *The Regent's-Bugle* bekannt. Dies Instrument erfreute sich einer so allgemeinen Beachtung, dass man überall strebte, dasselbe so zu vervollkommnen, dass es gleich jedem andern melodieführenden Tonwerkzeuge angewandt werden konnte. Man fand es sehr bald in den Militärmusikchören mit sechs, sieben bis neun Tonlöchern in Gebrauch, welche durch Klappen regiert wurden. Der Klang des so vervollkommneten B., dessen Spielarten und Namen ungemein mit den Verbesserungsbestrebungen sich mehrten, vereint mit seiner ursprünglichen Fülle und Lieblichkeit die grösste Weichheit und Biegsamkeit des Tones, und ist nicht allein bei Militärmusiken im Freien anwendbar, sondern hat im Conzertsaale wie im Theater sich Anerkennung erworben. Die B., jetzt gewöhnlich, weil sie mit Klappen, statt der sonst bei Blechblasinstrumenten gebräuchlichen Ventile, gebaut werden, Klappenhörner genannt, stehen gewöhnlich in *C* oder *B*, haben einen Tonumfang von zwei Octaven, geben alle chromatischen Töne und können vermittelst eines kleinen Röhreneinsatzes, Stift (s. d.) genannt, der zwischen Mundstück und Schallröhre eingefügt wird, je nach Wunsch selbst bis einen Halbton tiefer intonirt werden. Man hat jedoch auch, um die Tonzeugung des B.s möglichst umfangreich verwerthen zu können, dasselbe in den verschiedenen Stimmungen, wie die Trompete, in Gebrauch; am häufigsten findet man ausser den *C*- und *B*- die *A*-, *D*- und *Es*-B. †

Buhl, August, ein tüchtiger Pianist der Gegenwart, welcher aus Neustadt in

der Rheinpfalz gebürtig ist und ursprünglich für den Kaufmannsstand bestimmt worden war. Die pfälzischen Musikfeste, die in regelmässigen Wiederholungen damals unter F. Lachner's, Mendelssohn's und Aloys Schmitt's Leitung abgehalten wurden, lenkten seinen Sinn so ganz und gar der Tonkunst zu, dass er nach Frankfurt a. M. ging, um diese Kunst, namentlich das Klavierspiel, eifrig zu studiren. Auch als er bereits zu einem fertigen Pianisten herangebildet war, blieb er noch lange als Conzertspieler und Lehrer in dieser Stadt und cultivirte, von einem ausgezeichneten Gedächtnisse unterstützt, besonders die Sonate. Seine Compositionen erstrecken sich über die Pianoforte- und Gesangsliteratur und sind von achtungswerther Factur. Nachdem B. auch im Auslande, namentlich in der Schweiz und in Paris, sich einen guten Namen erworben hatte, liess er sich neuerdings in London nieder, wo er als geschätzter Musiklehrer wirkt.

Buhl, Joseph David, rühmlichst bekannter Virtuose und Componist auf der Trompete, von deutscher Herkunft, obwohl er 1781 zu Schloss Chanteloup bei Amboise geboren wurde. Seine Fachausbildung empfing er in Paris, wo er auch von 1816 bis 1825 als erster Trompetist im Orchester der Grossen Oper und des *Théâtre italien* angestellt war. Er war zugleich ein denkender Künstler, der seinem Instrumente manche wesentliche Verbesserung zuführte. Von seinen musikalischen Arbeiten behauptet eine gute, noch jetzt im Gebrauch befindliche »*Méthode de Trompette*« ihren Rang. Ausserdem sind als im Druck erschienen zu nennen: Geschwindmärsche für Harmoniemusik, 16 Märsche, Geschwindmärsche und Trompetenstücke für vier Trompeten, zwei Hörner und Posaune, Kriegsgesang für Waldhörner, Trompeten und Posaune, Trompetenstücke und Fanfaren für vier Trompeten, Duette für zwei Trompeten u. s. w.

Buhle, Johann Gottlieb, Professor der Philosophie in Göttingen, geboren am 18. Januar 1763 zu Braunschweig, gestorben 1821 ebendaselbst als Professor der Rechte am Collegium Carolinum, hat u. A. ein Buch herausgegeben, betitelt: »Aristoteles, über die Kunst der Poesie u. s. w., nebst Twining's Abhandlung über die poetische und musikalische Nachahmung« (Berlin, 1798).

Buini, Giuseppe Maria, berühmter italienischer dramatischer Componist in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, der im Zeitgeschmacke stehende Opern in grosser Zahl schuf, als Klavier- und Violinvirtuose vorzüglich zu Bologna lebte und daselbst in hohem Ansehen stand. Auch die meisten seiner in ganz Italien damals beliebten Opern componirte er hier; zu sechs derselben hat er sich den Text selbst gefertigt. Die bekanntesten derselben sind: »*L'ipocondriaco*«, zu Florenz 1718 aufgeführt; »*Il mago deluso dalla magia*«, zu Bologna ebenfalls 1718 gegeben; »*La pace per amore*« (1719); »*I diporti d'amore in villa*« (1719); »*Gl'inganni fortunati*« (Venedig, 1720); »*Filindo*« (ebendaselbst, 1720); »*Armida delusa*« (1720); »*Cleofide*« (1721); »*Amore e maesta, overo l'Arsaice*« (Florenz, 1722); »*Gl'inganni felici*« (1722); »*Armida abbandonata*« (1723); »*La ninfa riconosciuta*« (1724); »*Adelaide*« (Bologna, 1725); »*Gli segni cangiati in amore*« (1725); »*Il savio delirante*« (Bologna, 1726); »*La vendetta disarmata dall'amore*« (1726); »*Albumazar*« (1727); »*La forza del sangue*« (1728); »*Frenesie d'amore*« (1728); »*Teodorico*« (Bologna, 1729); »*Malmocor*« (1729); »*Amore e Gelosia*« (1729); »*Chi non fà, non falla*« (1729); »*Endimione*« (1729 zu Bologna); »*Ortolane contessa*« (1730); »*Il podestà di Colognole*« (1730); »*La maschera levata al vizio*« (1730); »*Artanagamemnone*« (Venedig, 1731); »*Fidarsi è ben, ma non fidarsi è meglio*« (1731); und »*Gli amici de' martelli*« (Bologna, 1734). Andere Arbeiten als Opernpartituren sind von B. bisher nicht bekannt geworden, trotzdem Einige behaupten, dass er auch andere gelehrte Kenntnisse besessen habe. 2.

Buisine oder **Busine** (franz.), s. Buccina.

Buksu hiess in der Vorzeit Indiens ein Tonkünstler, dessen Name und Ruhm sich bis heute erhalten hat. 2.

Bulgarelli, Marianna Benfi, genannt la Romanina, eine der vorzüglichsten Sängerinnen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, war 1684 zu Rom geboren. Bis 1724 sang sie ausser an den grössten Opernbühnen Italiens besonders in Venedig mit

ausgezeichnetem Erfolge. Im J. 1725 kam sie unter dem Namen Giusti auch nach Deutschland und trat zunächst in Wien, wohin sie ihrem Freunde, dem berühmten Dichter Metastasio, gefolgt war, dann auch in der Italienischen Oper in Breslau und 1726 in Prag auf. Zwei Jahre später scheint sie wieder in ihr Vaterland zurückgekehrt zu sein und seit 1730 sich von der Bühne zurückgezogen zu haben. Sie starb im J. 1734 zu Rom. Die damaligen Zeitschriften sind voll des Lobes über ihren schönen, ausdrucksvollen Gesang und ihre angemessene, anmuthige Darstellung. Metastasio erwähnt sie noch lange nach ihrem Tode theilnehmend als diejenige, welche ihn nach dem Tode seines Wohlthäters Gravina mit ihrem Vermögen vor Hunger und Verzweiflung bewahrt habe (s. darüber Arteaga, »Gesch. der italienischen Oper« (Bd. 2, S. 37 und 38).

Bull, John, ein zu Ende des 16. und im Anfange des 17. Jahrhunderts lebender sehr gelehrter Doctor der Musik in London, der dieser Gelehrsamkeit wegen, trotzdem er sich nicht in der damals nur beim Lehren gebräuchlichen Sprache, der lateinischen, auszudrücken vermochte, von der Königin Elisabeth 1596 zum Professor am Gresham'schen Collegium ernannt wurde. Die schnelle und eigenthümliche musikalische Entwickelung, wie die sonstigen Lebensschicksale B.'s beweisen, dass er eine originell-geniale Natur war, die ebensowohl dem innern Drange, wie der äusseren Nothwendigkeit gerecht zu werden vermochte. ImJ. 1563 zu Sommersetshire geboren, erwählte er vom elften Jahre ab die Musik zum Lebensberuf und erwarb seine Kenntnisse in dieser Kunst durch Blithemann, Hoforganisten in London. Sein bedeutendes Talent verhalf ihm in sehr kurzer Zeit zu hervorragendem Wissen und Können. Schon 1583 wurde er zu Oxford von der Facultät einstimmig zum Baccalaureus gewählt; bald darauf trat er in die durch den Tod seines Lehrers erledigte Hoforganistenstelle und wurde von jener Universität zum Doctor der Musik ernannt, eine Ernennung, der sehr bald die oben erwähnte zum Professor folgte. Wir übergehen die Mittheilung der Betrachtungen Hawkins' in seiner »Geschichte der Musik« (Bd. 2) über die B. gewährte königliche Vergünstigung: nur in englischer Sprache lesen zu dürfen, da unlautere Motive und die beschränkten Zeitanschauungen wohl die Beweggründe dieses Ausspruches waren. Die Zahl derjenigen, welche Belehrung in der Musik wünschten, wuchs durch diese königliche Neuerung bedeutend an, indem auch solche diese Gelegenheit ergreifen konnten, ihr Wissen zu mehren, die keine vollkommene Kenntniss der Gelehrtensprache besassen. Die Folge, ein bis dahin nicht gekannter Zudrang zu B.'s Vorlesungen, machte jedem unparteiischen Zeitgenossen den Vortheil dieser Neuerung und B.'s Fähigkeit, dieselbe würdig zu verwerthen, täglich klarer. Da B. durch seine vielen Anstrengungen körperlich leidend geworden, und neben seinem musikwissenschaftlichen Wissen auch ein hervorragender Klaviervirtuose und Orgelspieler war, der auch ausser seinem Vaterlande sich Geltung verschaffen konnte, so machte er 1601 eine grosse Kunstreise durch Holland, Frankreich und Deutschland. Ueberall zog er der Kenner höchste Bewunderung auf sich, und viele Herrscher in den genannten Ländern versuchten ihn für sich zu gewinnen; willig jedoch folgte er dem Befehle seiner hohen Gönnerin und kehrte 1602 nach London zurück. Bis 1603 verwaltete er seine Aemter mit der grössten Gewissenhaftigkeit. Als aber in diesem Jahre Elisabeth starb und Jacob I. die Regierung antrat, trat er freiwillig aus seinen Stellungen und begab sich wenige Jahre darnach (1613) für immer nach Deutschland, dann nach den Niederlanden, wo er 1617 Organist an der Notre-Dame-Kirche zu Antwerpen wurde. Die wirkliche Veranlassung zu diesem auffallenden Schritte B.'s ist bis heute nicht mit Sicherheit anzugeben; die grösste Wahrscheinlichkeit hat jedoch Dr. Burney's Auslassung hierüber. »Es sei nicht das erste Mal,« sagt derselbe, »dass ein Zeitalter einen Künstler Hungers sterben lasse, dem das darauf folgende Ehrensäulen setzen liesse! Vom Dr. und Professor habe B. nicht leben können, und von den 40 Pfund Besoldung als Kapellist habe er, als der erste Virtuose in der Welt, auch keine grossen Sprünge machen können, wenn auch gleich nachmals noch 40 Pfund von dem Prinzen von Wales hinzugekommen wären.« Einiger Wahrscheinlichkeit nach ist B. 1622 in Lübeck gestorben, indem sein letztes Werk daselbst in demselben Jahre erschienen ist. Andere nennen Hamburg, Fétis jedoch Antwerpen und als Todesjahr und Tag den 12. März 1628.

Was nun die Compositionen B.'s anbetrifft, so offenbaren diese nicht allein seine grossen Verdienste um die Verbesserung des noch in der Entwickelung begriffenen Contrapunktes, sondern auch seine bedeutende Virtuosität auf der Orgel und dem Virginal. Dass letztere die aller Zeitgenossen übertroffen haben muss, bezeugt, dass man seine Compositionen für diese Instrumente in seiner Art gar nicht wiederzugeben vermochte, und desshalb meinte: dieselben seien mehr zum Ansehen und zum Studiren als zum Hören geschaffen. Von seinen Werken überhaupt, deren noch mehr als 200 vorhanden sein sollen, sind verhältnissmässig nur wenige gedruckt. Die davon bekannten sind: »*Deliver me, O God etc.*« in Barnard's »Collection von Kirchenmusiken«; mehrere Klavier- oder Virginalstücke, betitelt »*Parthenia*«; »*Music on the Virginals*« (London); »*Specimens of Dr. Bull's difficult passages, from Queen Elizabeth's Virginal book etc.*«; »*Dr. Bull's Jewel*« (ebenda erschienen); »*Canon for* 4 *voices of* 2 *parts in* 1 *recte et retro*«, d. i. Räthselcanon, in Form eines Triangels geschrieben, nebst Auflösung; und »*Canon for* 5 *voices of* 4 *parts in* 1 *recte et retro, et per Arsin et Thesin*«, ebenfalls ein Räthselcanon in Form eines Triangels geschrieben, nebst Auflösung. Näheres findet man noch in Marpurg's »Beiträge« (Band 4); Hawkins' »Geschichte der Musik« (Band 2, S. 366) und Dr. Burney's »Geschichte der Musik« (Band 3, S. 115). Nach Rich. Clark hat man B. auch für den wirklichen Componisten des Nationalliedes »*God save the king*« zu halten. 2.

Bull, Ole Bornemann, norwegischer Violinvirtuose und als solcher der nordische Paganini genannt, wurde am 5. Februar 1810 zu Bergen in Norwegen geboren und verrieth schon in frühester Jugend Vorliebe zur Musik und namentlich zur Violine, deren Spiel er ganz ohne Unterricht eifrig betrieb. Da er sich aber für das Studium der Theologie vorbereiten sollte, so wurden ihm von seinem Vater, einem Apotheker, und seinem Hauslehrer die weiteren Uebungen auf diesem Instrumente streng untersagt, und als er, um dennoch seiner musikalischen Gewohnheit ungestört nachhängen zu dürfen, sich mit der Violine tagelang in den Gebirgen der Umgegend umhertrieb, wurde ihm auch diese ganz weggenommen. Dennoch war seine Fertigkeit, nachdem er in seinem 18. Jahre die Universität zu Christiania bezogen hatte, bereits so gross, dass er in einem Conzert mitwirken und als Autodidakt alle Zuhörer in Erstaunen setzen konnte. Allseitig dazu aufgefordert, beschloss er, die ihn hemmenden Schranken zu durchbrechen und sich ganz der Musik zu widmen. Mit den Seinigen zerfallen, unternahm er 1829 mit grossen Opfern die weite Reise nach Kassel, um sich bei Spohr endlich durch geregelten Unterricht fertig ausbilden zu lassen. Der Meister empfing ihn jedoch kalt und machte ihm so geringe Hoffnungen für eine bedeutende Zukunft, dass B. voller Niedergeschlagenheit und Verzweiflung nach Göttingen ging, um dort statt der Musik die Rechtswissenschaften zu studiren. Allein der innere Drang zur Kunst liess ihn zu keiner Befriedigung gelangen, und er kehrte zu eifrigen Violinstudien zurück, die er in seiner Heimath bis 1831 rastlos fortsetzte. Damals unternahm er seine erste Kunstreise über Dänemark und Holland nach Paris. Die in letzterer Stadt gerade furchtbar wüthende Cholera verhinderte sein Auftreten; er erschöpfte seine geringen Mittel in nutzlosem Warten und verlor schliesslich durch Diebstahl seine wenigen Habseligkeiten nebst seiner Violine. Verzweifelnd und im Begriff, seinem Leben ein Ende zu machen, rettete ihn eine alte Dame, Namens Villeminot, und pflegte ihn aufopferungsvoll in einer gefährlichen Krankheit, in die er vor Noth und Kummer gefallen war. Im Frühjahr 1833 kam er endlich zum Auftreten in Paris und hatte einen wahrhaft ungeheuren Erfolg, den selbst Paganini, der ebenfalls eingetroffen war, nicht zu verdunkeln vermochte. B. hörte damals den italienischen Meister zum ersten Male, und von dem Spiele desselben hingerissen, suchte er in fast übertriebenem Fleisse, es diesem Vorbilde nachzuthun. Er trat nochmals in Paris mit unvermindertem Erfolge auf, ebenso in der Schweiz und ging dann nach Italien, wo es ihm nicht glückte, Anerkennung zu finden, bis in Florenz, woselbst er in einem Conzerte der Malibran schnell für den erkrankten de Bériot eintrat, sich der glänzende Beifall, den die berühmte Sängerin fand, zum grössten Theil auch mit auf seine Seite neigte. Die Kunstblätter waren von nun an seines Lobes voll und stellten ihn sogar neben Paganini, namentlich in Neapel, wo er glänzende Soiréen gab und enthusiastisch ge-

feiert wurde. Von dort aus besuchte er 1835 die französischen Provinzialstädte und schliesslich wieder Paris, überall gleiche Triumphe erlebend, und 1836 und 1837 England, Schottland und Irland, wo die Begeisterung für ihn ihren Gipfelpunkt fand. Im J. 1838 trat er in Deutschland ebenfalls mit dem grössten Beifall auf und ging hierauf in Begleitung des Violoncellisten Kellermann zu Conzerten nach Russland. Seitdem wandte sich das Glück wieder von ihm ab, denn weder in Paris im Winter von 1839 auf 1840, noch einige Monate später in London, wo ihn der feingebildete Molique verdunkelte, vermochte er die frühere Anerkennung zu erringen. Nicht viel besser ging es ihm 1840 in Norddeutschland. Entmuthigt hatte er sich bereits in das Privatleben zurückgezogen, als ihn seine Reiselust 1844 nach Amerika trieb. In diesen Ländern der Urwüchsigkeit erneuerten sich seine Triumphe und waren von Goldernten begleitet. Er blieb daselbst bis 1846, war ein Jahr später in Südfrankreich und Algier und 1848 in Paris und Brüssel. In demselben Jahre kehrte er in sein Vaterland zurück, wo man den berühmten Landsmann mit Ovationen und Ehrenbezeugungen überschüttete. In Bergen versuchte er unter dem Namen Nationaltheater ein dramatisches Musterinstitut zu gründen, allein seine grossen Geldopfer zu diesem Zwecke waren vergebens, da Differenzen mit der Stadtgemeinde das Unternehmen scheitern liessen. Bitteren Groll im Herzen, begab er sich 1852 wieder nach Amerika, wo ihm seine Conzerte abermals Unsummen einbrachten, sodass er sich bewogen fühlte, einen grossen Länderdistrict anzukaufen, auf dem er eine scandinavische Colonie gründete. Jedoch auch dieses grossartig angelegte Unternehmen scheiterte kläglich, und nach den trübsten Erfahrungen, bei denen er sein ganzes grosses Vermögen zugesetzt hatte, kehrte B. 1860 wieder nach Europa zurück. Nochmals trat er in Frankreich, Spanien und Deutschland als Virtuose auf (namentlich 1865 und 1866 in Berlin), allein die Zeit jener gehaltlosen äusserlichen Virtuosität, auf der B. wurzelte, war allenthalben vorüber und in Folge dessen der Beifall, den er fand, ein getheilter; der Geldgewinn ein geringer. Seitdem theilt er seinen Aufenthalt in Bergen, wo er die Abfassung einer in ihrer Art seltsamen, auf eigene Erfahrungen begründeten Violinschule begonnen hat, und Amerika, wo er noch immer mit Glück conzertirt und sehr angesehen ist. — B. ist eine ganz eminente, ungewöhnliche Erscheinung, der als Naturalist vielleicht das höchst Erreichbare geleistet und sich auf seinem Gebiete nur desshalb überlebt hat, weil die von der Neuzeit an einen Künstler gestellten Forderungen spurlos bei ihm vorübergezogen sind. Wie sein Vorbild Paganini so, wie er war, heute nicht mehr in der früheren Weise epochemachend wirken würde, so auch B., dessen Spielart und Programme noch unverrückt auf dem Standpunkte jener Zeit stehen geblieben sind. Seine Technik ist eine bewundernswerth fertige und gewandte, lässt aber in Bezug auf Fingersatz und Applicatur den begabten Autodidakten nicht verkennen; dem vierstimmigen Spiele und zahlreichen überraschenden Spielereien hat er einen ungerechtfertigten Fleiss zugewandt, dabei aber Erfordernisse liegen lassen, die für einen Virtuosen der Gegenwart unerlässlich sind. Seine Violine hat er in Bezug auf Besaitung, Bestegung u. s. w. sehr geschickt und den denkenden Spieler bekundend, für seine Ansprüche und Zwecke umgemodelt, allein diese Zwecke sind eben keine solchen, dass sie vor dem Forum einer strengen Kritik als vollkommen kunstwürdig bestehen könnten. Den auf Abwege gerathenen, nicht fertig gewordenen Künstler vermag B., trotz seines grossartigen Talentes und trotz gewaltigen Ruhmes, nicht zu verhehlen. Gleiches gilt von seinen wenigen Compositionen, welche wohl auffällige Geistesfunken und einen eigenthümlichen Inhalt, aber in vollständig ungeregelter Form zeigen und höchstens durch einige besondere Effecte und Bizarrerien für den ersten Augenblick blenden. Die interessantesten sind die Fantasien über norwegische Themen, Melodien, die der Componist mit urwüchsiger Kraft erfasst und wiedergegeben hat; in diesen Stücken wirkt selbst die naturalistische Instrumentation, über die hinaus es B. nicht gebracht hat, wenn man will, effectvoll.

Bulla, J. C., ein aus Erlangen gebürtiger, 1789 ebendaselbst als Instrumentbauer gerühmter Künstler, hatte seine praktischen Kenntnisse bei J. Andr. Stein zu Augsburg, bei dem er fünf Jahre hindurch thätig war, erworben und baute besonders viele kleine Fortepianos, die wegen ihrer Schönheit sehr gesucht waren. Leider setzte eine

Lungenkrankheit seiner Thätigkeit schon im 27. Jahre seines Lebens, am 29. Decbr. 1790, ein Ziel. †

Bullart, Isaac, Ritter des Ordens vom heil. Michael, lebte in der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts und hat sich in anerkennenswerther Weise um die Freunde der Künstlergeschichte und der Porträts grosser Männer durch Herausgabe eines besonderen Werkes verdient gemacht. Dasselbe führt den Titel: »*Académie des Sciences et des Arts, contenant les Vies, et les Eloges historiques des Hommes illustres, qui ont excellé en ces professions, avec leur Portraits*« (Brüssel, 1682, 2 Bde.) und enthält u. A. 249 Bildnisse, von Nicol. Larmessin und Edm. de Boulonois gestochen. †

Bullern ist ein Ausdruck der Orgelbausprache für das Geräusch, welches entsteht, wenn eine grosse Pfeife dieses Instrumentes so ertönt, dass man die Höhe oder Tiefe des Tones derselben nicht bestimmen kann; es ist gewöhnlich die schnelle Abwechselung zweier oder mehrerer Töne. Der örtliche Grund des B.'s ist bei Labialpfeifen: wenn die Röhrenwände zu schwach oder von ungleicher Stärke gefertigt sind, oder wenn die Pfeifen mehrere sogenannte Sandlöcher haben, oder endlich in der Naht nicht luftdicht gelöthet sind; bei Zungenpfeifen: wenn das freie Zungenende über die Rinne fortragt, oder wenn die Zunge zu schwach, zu unelastisch oder schlecht im Kopfe befestigt ist. 0.

Bulss, ein junger Baritonsänger der Gegenwart mit sehr schöner, bis in die höchsten Tenorlagen reichender Stimme, der seine Bühnenstudien in Berlin gemacht hat. Er sang mit grossem Beifall an mehreren Theatern des Rheins, so wie in Leipzig und ist gegenwärtig in Köln engagirt, von wo er mit dem 1. Sept. 1871 als königl. preuss. Hofopernsänger nach Kassel berufen ist. Dem prachtvollen Stimmmaterial B.'s bleibt eine mehr künstlerische Behandlung noch zu wünschen.

Bulyovski, Michael, ein gelehrter Theologe, Philosoph, Jurist und Musiker, geboren um die Mitte des 17. Jahrhunderts zu Dulycz, Thuroczer Gespanschaft in Ungarn, wesshalb er auch oft B. von Dulycz genannt und für einen Edelmann gehalten wird. Seine gelehrten Studien machte er auf den Hochschulen zu Wittenberg, Tübingen und Strassburg und wurde zuerst Rector in Durlach, dann Prorector zu Pforzheim, 1692 Rector in Oehringen, 1696 Prorector und Professor in Stuttgart und endlich baden-durlach'scher Kirchenrath, Professor der Philosophie und Prorector in Durlach. Dort soll er nach einigen Quellen im J. 1711 gestorben sein, nach anderen freilich 1712 noch gelebt haben. Ausser seinen vielen gelehrten Studien hatte er auch die Musik eifrig betrieben, spielte vortrefflich Klavier und Orgel und war im Instrumentebau wohlerfahren. Man besitzt an musikalischen Werken von ihm: »*De emendatione Organorum*, oder kurtze Vorstellung von der Verbesserung des Orgelwerks« (lateinisch und deutsch) (Strassburg, 1680); »*Tastatura quinque formis panharmonico-metathetica etc.*« (Durlach, 1711). Gerber und Forkel geben den weitschweifigen Titel dieses Büchleins vollständig. Dasselbe ist weiter nichts als ein acht Seiten füllender Prospect eines von ihm erfundenen und in der Ausführung begriffenen Orgel- oder Klavierwerkes mit fünf beweglichen und über einander gelegten Klavieren, bei denen die Temperatur der Stimmung ausgeschlossen war. Die in der Schrift versprochene gründliche Auseinandersetzung des neuen Systems ist nicht mehr erschienen (vgl. »*Journal des savants*«, Jahrg. 1712, welches diese Erfindung näher beleuchtet).

Bunde oder **Bünde,** Tonbunde, Bänder, Griffe, auch Bundsteg, heissen bei Saiteninstrumenten mit Griffbrett jene Stäbchen, welche quer in das letztere eingelegt und befestigt sind und, in geringer Höhe hervorragend, die Theilungsstelle der Saitenlänge für jedes Tonintervall der neben einander aufgezogenen Griffsaiten bestimmen. Jeder Bund wird durch Aufdrücken der Saite auf den Bund mit einem unmittelbar hinter demselben Applicatur setzenden Finger zu einem neuen Sattel, und die durch diesen Sattel und den Steg abgegrenzte Saite giebt, wenn sie mittelst Reissens oder Streichens in Schwingung versetzt wird, nach akustischem Gesetze (s. Akustik) einen mit dem Grade der Verkürzung in gleichem Verhältnisse stehenden höheren Ton. Sie entsprechen somit den Tonlöchern auf den Blasinstrumenten. — Zweck der B. ist: Sicherheit für die Fingersetzung im Auffinden der Intervalle und scharfe Abgrenzung des schwingenden Theiles der Saite, mithin sowohl Reinheit als Klarheit des

zu bildenden Tones. Diesem Zwecke zu genügen wurden ehedem um den Hals von Griffbrettinstrumenten (Laute, Theorbe, *Viola d'amore*, *Calascione* u. s. w.) Darmsaiten festgebunden, aus welcher Gewohnheit der Name »Bund« auch auf die jetzt üblichen Stäbchen (bei der Guitarre, Zither u. s. w.) übertragen ist. — Die Anwendung von B.n zur tonlichen Benutzung verschiedener Längentheile einer Saite war schon den Völkern des Alterthums bekannt. Bereits vor vier Jahrtausenden benutzten die Chinesen, deren Tonsystem Ling-lun und Fo-hi ausgebildet hatten, einen umsetzbaren Bund für jede der nach fünf Hauptfarben geordneten Saiten ihres *Ché*. Ein Griffbrettinstrument mit 19 chromatisch geordneten, $^{7}/_{8}$ bis 1 Zoll hohen und mit Wachs aufzuklebenden B.n besassen die Indier; es war die *Vina*, deren Erfindung dem göttlichen Nareda zugeschrieben wird. Von den alten Völkern kannten besonders auch die Aegypter die Anwendung von B.n, wovon ihre *Nabla* und andere Lauteninstrumente Zeugniss ablegen. Leider ist unsere Kenntniss der Construction von Griffbrettinstrumenten der Hebräer und anderer alten Völker zu ungenau und widersprechend, als dass sich Bestimmtes über den Gebrauch von B.n auf deren Tonwerkzeugen angeben liesse. Wahrscheinlich waren die Griffe zur Saitentheilung oft nur durch farbige Markirungslinien angedeutet, wie dies noch heute auf einigen volksthümlichen Instrumenten, z. B. der russischen *Balaïka*, der Fall ist. — Aus Assyrien erhielten die Griechen das mit einem verschiebbaren Stege, also für jeden Ton neu zu setzenden B., versehene *Monochord*, auf welchem Pythagoras und seine Anhänger, die Kanoniker, ihre mathematische Klanglehre begründeten. Bis in das Mittelalter wurde dieses Instrument, in Deutschland unter dem Namen Fibel oder Fibelbrett, in Folge dieser Einrichtung zur Bestimmung relativer Tonverhältnisse benutzt. Den Persern und Arabern war das *Monochord* unter dem Namen *Kanon* durch Farabi, gestorben 950 n. Chr., bekannt. Sie ordneten darnach die Griffbrettbunde ihrer Lauten und diesen ähnlichen Instrumente. Durch Araber mag uns über Spanien und Frankreich zugleich mit den Lauteninstrumenten die Kenntniss der Einrichtung der B. überkommen sein. — Die auf den Griffbrettinstrumenten durch Anwendung von B.n erleichterte Tonbildung und die bequeme Handhabung derselben hat ihnen eine ausserordentliche Verbreitung unter allen Culturvölkern verschafft. Zu diesen Griffbrettinstrumenten gehören die mit B.n versehenen Zither- und Lauten-Arten, von denen sich, abgesehen von der Besaitung, erstere durch flachen, letztere durch unten gewölbten Resonanzkörper unterscheiden. Von den Zithern hatte bereits die den Arabern von den späteren Assyriern bekannt gewordene *Pandura*, arabisch *Tanbur*, Bunde. Dieselbe ist unter verschiedenen ähnlich klingenden Namen, als: *Bandora*, *Bandola*, *Mandure* u. s. w. in der Ukraine, wie in Italien, England, Spanien und den spanischen Colonien noch jetzt beim Volke sehr beliebt. Den Indiern war dieselbe als *Magoudi* bekannt; unter den Namen *Sewuri* und *Içitali* ist sie noch heute in unwesentlich veränderter Form ein Lieblingsinstrument der Neugriechen. Zitherähnliche Saiteninstrumente mit Griffbunden sind ferner: das *Penorcon*, die *Quinterne*, das *Orpheoron*, die spanische Zither, die altdeutsche und die noch gebräuchliche Zither der Thüringer Bergleute, so wie die aus der altdeutschen Zither durch Umbildung entstandene französische Sister, das *Bissex*, die Guitarre, *Lyre-Guitarre*, die grosse römische *Chitarone* u. s. w. Am ausgebildetsten haben B. auf der modernen Zither, welche durch Vervollkommnung der in den deutschen Alpen gebräuchlichen Zither entstand, Anwendung gefunden. In gleicher Weise ist das Griffbrett der Lauten-Arten durch B. getheilt. So das der altarabischen *el'eud*, der japanesischen Instrumente: *Biwa* und *Samisen*, der eidechsenförmigen birmanischen *Patola*, des siamesischen *Takkag*, des *Banjo* der amerikanischen Neger, ferner der alt-deutschen und italienischen Lauten, wie der Theorbe, des Calascione, der Mandoline u. s. w. — Von Streichinstrumenten besassen die ehemaligen Repräsentanten dieser Gattung von besaiteten Tonwerkzeugen fast sämmtlich Tonbunde. So die *Rebecs* des fünfzehnten und die *Violuntzen* des sechzehnten Jahrhunderts, zu denen der grosse *Viol de gamba*-Bass oder Violone, die mittlere und die kleine Gambe, die Bassgeig *de braccio*, die Tenorviole, aus welcher unsere heutige Viola hervorging, ferner die italienische *Lira da braccio* und *Lira da Gamba*, auch *Arci-Viola di Lira* oder *Lirone perfetto* genannt, sowie

das Baryton, die *Viola bastarda* und deren verkleinerte Abart, die *Viole d'amour*, und andere Geigeninstrumente zu zählen sind. Dagegen war die aus Frankreich nach Deutschland gekommene *Gigue* des 12. bis 14. Jahrhunderts eine »Geige ohne Bunde«, und die Streichinstrumente der Jetztzeit entbehren mit Ausnahme der Streichzither sämmtlich der B. Auch auf der Laute der heutigen Araber befinden sich keine B. — Der Vortheil, welcher bei Griffbrettinstrumenten aus der Anbringung von B.n erwächst, bezieht sich bei Streichinstrumenten nur auf die Applicatur, das erleichterte Spielen von Doppel- und mehrstimmigen Griffen und die gesicherte Reinheit der Intervalle. Für die jetzt so ausserordentlich ausgebildete Technik kommen aber diese Erleichterungen nicht mehr in Betracht. Die vom neueren Kunstgeschmacke verlangte Nüancirungsfähigkeit des Tones und die Möglichkeit der Wiedergabe jedes kleinsten Unterschiedes in der Temperatur (s. d.) der Intervalle ist erst nach Entfernung der B. auf den Streichinstrumenten eine so vollendete geworden. Bei den Zithern und Lauten ist es zur Erhaltung der Klangklarheit des Tones nothwendig, dass sie mit B.n versehen sind, denn die Intonationsweise dieser Instrumente erfordert schärfere Abgrenzung der Saiten, als mit den Fingerspitzen allein zu erreichen ist. — Aus dem Vorhandensein von B.n ergeben sich gewisse eigenthümliche Spielmanieren, die von bundlosen Griffbrettinstrumenten nicht wiedergegeben werden können, wogegen auf letzteren ebenfalls besondere, aus der Bundlosigkeit entspringende Klangwirkungen hervorzubringen sind. Dessgleichen ist die technische Behandlung eine verschiedene. Das Aufsetzen der sattelbildenden Finger, welches stets nur von der linken Hand ausgeführt wird, muss dicht vor den B.n geschehen. Berührung der schwingenden Saite durch Greifen auf dem B. selbst hemmt die Schwingungen und macht den Ton dumpf und klanglos. Aufsetzen des Fingers entfernt vom B. verursacht einen schnarrenden, klirrenden Ton, weil die schwingende Saite, welche in dieser Weise nicht hinreichend fest auf den Bund gedrückt und abgegrenzt wird, am B. aufschlägt. Nach der Beschaffenheit der B. richtet sich der Stärkegrad der zum Niederdrücken der Saite nothwendigen Kraftanwendung, und dieselbe ist zum Theil sogar einwirkend auf die leichtere oder schwerere Tonangabe. — »Griff«, oder Bund, und »Ton« werden häufig identificirt. Aus dieser Anschauung ging die Erfindung einer eigenthümlichen Notationsweise hervor, welche in früheren Jahrhunderten für Lauten, Zithern und Geigeninstrumente allgemein gebräuchlich war: es war dies die sogenannte »Lauten- oder Geigen-Tabulatur«. Man bezeichnete in derselben nicht den Ton nach seiner Höhe oder Tiefe, sondern die Griffstelle auf dem Instrumente, den Bund, vor welchem ein Finger auf die Saite gesetzt werden sollte; der gewünschte Ton musste sich dann erst daraus ergeben. Dabei wurden die Saiten durch Linien versinnlicht, die Griffstellen waren durch Ziffern oder Buchstaben nach der Ordnung in der Aufeinanderfolge der B. angegeben. Eine Ausnahme bildet die Notationsweise der älteren deutschen Lautenisten, welche der Linien nicht bedurften (s. Tabulatur). — Einer wenig entwickelten Technik genügend, war die Anzahl der B. auf den Griffbrettinstrumenten ehemals eine geringe, meist sieben bis acht, der Umfang der ersten Applicaturlage unserer modernen Fingersatzbezeichnung. Waren die Saiten nach Quinten gestimmt, so entsprach nach chromatischer Ordnung der siebente Bund dem Grundtone der nächstfolgenden Saite, und diese kleine Zahl von B.n genügte daher zur einfachen Zusammenstellung der Tonleitern. Ein grösserer Tonumfang hingegen wurde durch Vermehrung der Saitenzahl zu erzielen gesucht. — Von der Handhabungsweise, welche ein Griffbrettinstrument verlangt, und von seinem Baue ist es abhängig, bis wie weit die Saiten mittelst Applicatur verkürzt, bis zu welchem Theilungspunkte daher die B. gesetzt werden können. Manche Instrumente mit kurzem Halse, auf welchem das Griffbrett befestigt ist, haben eine beschränkte Zahl von B.n. Bei anderen finden auf längerem Halse zwölf B., die zwölf Halbtöne einer Octave, Platz, und noch einige darüber. Auf der Mandoline sind ungefähr 15, auf der Guitarre 18 B. in chromatischer Reihe. Die grösste Anzahl von B.n besitzt das Griffbrett der modernen Zither und Streichzither, nämlich 29, ein Tonbereich von zwei Octaven und einer Quarte auf jeder Griffsaite. — Nach akustischer Theorie ist der durch Theilung der Saitenlänge hervorzubringende Tonumfang unbegrenzt gross. Jede Saite, ohne Unterschied der

Länge, Dicke oder Spannung giebt durch Verkürzung die gleiche Anzahl von Tönen: die Hälfte der Saitenlänge die Octave des Grundtones der freien Saite, $^2/_3$ die Quinte, $^3/_4$ die Quarte, $^4/_5$ die gr. Terz u. s. w. (s. Akustik), woraus eine in allmälig kleineren Abständen auf einander folgende Lage der B. entsteht. Allen Griffbrettinstrumenten, ob für Bass, Tenor, Alt oder Discant, käme daher die gleiche Zahl von B.n zu. Nimmt man die halbe Saitenlänge als Grundton an, so gilt das gleiche oben erwähnte Gesetz zur Auffindung der Intervalle der nächsthöheren Octave. Die B. dieser Octavenreihe sind sodann genau halb so weit von einander entfernt als die derselben Töne in der ersteren Octave. Wird die Halbirung der Saite in dieser Weise fortgesetzt, so ergiebt sich ein unendlich grosser Tonumfang durch viele Octaven, aber es tritt die Unmöglichkeit ein, diese hohen, ohnehin nicht musikalisch verwerthbaren Töne praktisch darzustellen, da die B. immer näher aneinanderrücken und für die Applicatur zu eng liegen würden. Das Missverhältniss der Dicke zur Länge der Saite und die Schwierigkeit der Tonangebung ist bei bedeutender Verkürzung der Saite zu erheblich und beeinträchtigt die Klangschönheit der höheren Töne in immer zunehmendem Maasse. Bei Anwendung von B.n dürfte aus diesem Grunde die Zahl 29 bis 31 nicht überschritten werden. Unterhalb der am tiefsten stimmenden Saiten geht die Reihe der B. für die hohen Tonlagen nicht ganz bis ans Ende des Griffbrettes, weil die hohen Töne besser klingend, auch für die Fingersetzung bequemer, auf einer der höher stimmenden Saiten hervorzubringen sind. Dagegen befindet sich unter der höchsten, der sogenannten Sang-Saite meist ein vollständiges chromatisches System von B.n, indem diese B. kürzer als die übrigen, nur über die Hälfte, das Drittel oder Viertel der Breite des Griffbrettes reichen. Einige derselben sind länger und reichen bis unter die tieferen Saiten zur Bildung diatonischer Tonfolgen, welche den Applicatur setzenden Fingern mehr Raum gestatten. — Sollen die einzelnen Griffbrettbunde mehreren oder sämmtlichen Saiten als Theilungsmittel dienen, so müssen die Saiten von gleicher Länge sein. Die Besaitung der früher gebräuchlichen Lauten und Zithern war zugleich grösstentheils doppelchörig, und bis heute sind die noch üblichen ähnlichen Instrumente derart besaitet. Ungleich langen Saiten muss je ein besonderes, der Saitenlänge angepasstes System von B.n zu Grunde liegen. Der hieraus für die Applicatur entstehenden Schwierigkeiten wegen werden solche nur bei wenigen Instrumenten, z. B. dem amerikanischen *Banjo*, angebracht. — Jedes Volk und jedes Zeitalter hat die Eintheilung des Griffbrettes, d. h. die Entfernungen der einzelnen B. von einander verschieden, je nach dem herrschenden Tonsysteme eingerichtet. Unserem heutigen auf gleichschwebende Temperatur (s. Temperatur) gegründeten Tonsysteme angemessen, wird die Theilung des Griffbrettes mathematisch hergestellt und damit die Aufeinanderfolge der B. entweder in diatonischer oder in chromatischer Ordnung bestimmt. Diatonische Theilung wird fast nur bei unvollkommneren Instrumenten, wie sich solche noch aus früherer Zeit hie und da als Nationalinstrumente in den Händen des Volkes befinden, angewendet. Die Chromatik der neueren Musik, gefördert durch die Vieltönigkeit und technische Beweglichkeit der modernen Tonwerkzeuge, verlangt chromatische Theilung des Griffbrettes. Die mathematisch zu bestimmende chromatische Ordnung der B., aus welcher auch die diatonische abzuleiten ist, wird dadurch ausgeführt, dass zuerst der achtzehnte Theil der Saitenlänge abgemessen, und der erste Bund um einen solchen Theil vom Sattel entfernt und parallel mit demselben angebracht wird. Der zweite Bund wird auf den achtzehnten Theil der Saitenlänge, vom ersten Bunde an gerechnet, gesetzt. Aehnlich werden die übrigen B. in paralleler Reihe je um den achtzehnten Theil der übrigbleibenden Saitenlänge weiter gerückt. In Zahlen ausgedrückt, würden (die ganze Länge der Saite in 1000 Theile getheilt) folgende die Lage der B. angeben:

Erster	Bund:	943,9	siebenter	Bund:	667,4
zweiter	,,	890,9	achter	,,	630,0
dritter	,,	840,9	neunter	,,	594,6
vierter	,,	793,7	zehnter	,,	561,2
fünfter	,,	749,1	elfter	,,	529,7
sechster	,,	707,1	zwölfter	,,	500,0.

Der dreizehnte Bund würde halb so viele Theile als der erste, der vierzehnte die Hälfte des zweiten u. s. w. erhalten. — Dies sind die Verhältnisse in der zwölfstufigen, gleichschwebenden Temperatur; die Eintheilung des Griffbrettes nach anderen Temperatursystemen findet in der Musik der Gegenwart keine Anwendung. — Oben angeführte Theilungsmaasse, welche nur dann gültig sein können, wenn die Spannung der Saite nicht alterirt wird, müssen bei der Uebertragung und Anwendung in der Praxis etwas modificirt werden, da der zur Sattelbildung nöthige Druck des Fingers auf die Saite das Spannungsverhältniss der frei schwebenden, offenen oder leeren Saite ändert, die Spannung nämlich vermehrt. Die unvermeidlich hieraus entstehende zu grosse Tonhöhe muss dadurch ausgeglichen werden, dass sämmtliche B. um so viel nach dem Sattel hin zurück gerückt werden, als es die Differenz in der Reinheit des Tones nothwendig macht. Dadurch wird jedoch nur der Raum zwischen dem ersten B. und dem Sattel ein engerer werden; das relative Verhältniss der übrigen B. bleibt, da der Fingerdruck auf die Saite im Allgemeinen stets die gleiche Vermehrung der Spannung erzeugt, bestehen. — Wegen der Abweichung der B. von der mathematischen Theilung ist die Lage der Aliquot- oder Flageolettöne nicht genau mit jener der B. übereinstimmend. — Zur Berichtigung der Reinheit des ersten Halbtones ist die absolute Höhe der B., die Entfernung, in welcher die Saiten über dem Griffbrette schweben, und die Dicke und Beschaffenheit des Saitenbezuges in Betracht zu ziehen. Hohe B., und ebenso auch hohe Saitenlage, bedingen stärkeren Fingerdruck, sie veranlassen daher, wenn auch nur in geringem Maasse, grössere Erhöhung des Tones, als niedrigere B. und eine dem Griffbrette nähere Saitenlage. Der erste Bund wird also im ersteren Falle etwas dem Sattel näher angebracht werden müssen, als im letzteren Falle. In Rücksicht auf die verschiedene Dicke und die Beschaffenheit des Materiales der einzelnen über dem Griffbrette befindlichen Saiten muss jeder Bund nach jener Seite des Griffbrettes hin, wo die dem Fingerdrucke sich weniger biegsam zeigenden, dickeren Saiten liegen, etwas höher gemacht werden als unter den dehnbareren dünneren Saiten, deren Intervalle bei gleichbleibender Bundhöhe im Verhältnisse zu denen der dickeren Saiten zu hoch klingen. — Wenn bei der Construction und der Ordnung der B. alle auf die Tonhöhe einwirkenden Umstände berücksichtigt sind, wird das Griffbrett eines Instrumentes »rein« genannt; seine Herstellung ist eine der schwierigsten Aufgaben für den Instrumentemacher. — Um der in der Mitte jeder Saite, namentlich der dickeren und der aus besonders elastischem Materiale gefertigten, am grössten sich ausbreitenden Schwingungsweite Raum zu gewähren, ist das Griffbrett seiner Länge nach etwas concav gekrümmt, und zugleich nach der unterhalb der dickeren Saiten befindlichen Seite etwas niedriger. von diesen Saiten etwas weiter abstehend, gebaut. Diese Längenbiegung und seitliche Neigung wird von den auf dem Griffbrette befestigten B.n ebenfalls eingehalten, und dadurch der für die Schwingungen normal gespannter Saiten nöthige Zwischenraum reservirt. Für längere Saiten müssen höhere B. verwendet werden als für kurze oder verkürzte Saiten, und es muss nicht nur der Sattel, sondern auch jeder zur Sattelbildung benutzte, also den unter dem schwingenden Saitentheile liegenden B.n vorhergehende Bund höher sein als diese. Dann ist der Winkel, den die niedergedrückte Saite zum Griffbrette bildet, von jedem der B. aus gross genug, um die Saite ungehindert schwingen lassen zu können. Aus diesen Gründen werden die B. vom Sattel nach dem Stege hin allmälig niedriger gemacht, sodass bei vollkommener Bundzahl der letzte Bund etwa halb so hoch als der Sattel ist. Je niedriger die B. werden, desto schmäler und scharfkantiger müssen sie zur genauen Abgrenzung kürzerer Saitentheile sein; dadurch bieten sie zugleich für die Fingersetzung nothwendige grössere Zwischenräume. Der Sattel, welcher meist aus gleichem Materiale wie die B., manchmal aber auch nur aus einer schmalen Holzleiste besteht, ist also der relativ höchste Bund. Die Lage der Saiten ist relativ da am weitesten von der Decke des Instrumentes entfernt, wo dieselben auf dem ausserhalb des Griffbrettes befindlichen Stege aufliegen. Zwischen den beiden Abgrenzungspunkten der Saiten, dem Sattel und Stege, ist die Saitenlage am höchsten über dem zwölften B., in der Mitte der Saiten. — Die absolute Höhe der B. und des Abstandes der Saiten von den B.n muss um so grösser sein, je dicker und länger die Saiten eines

Instrumentes sind. Doch erleidet auch diese Regel in der praktischen Anwendung vielfache Modificationen, da die Kraft, welche zum Fingerdrucke angewendet werden kann, je nach der Art wie ein Instrument zu handhaben, eine so sehr verschiedene ist. — Die Länge der einzelnen B. hängt im Allgemeinen von der Breite des Griffbrettes, über welches sie gelegt werden, ab, und diese richtet sich nach der Zahl der darüber befindlichen Griffsaiten und dem für die Fingersetzung zu belassenden Raum zwischen den Saiten. Ist das Griffbrett in seiner Breite convex gebogen, wie bei den Streichinstrumenten wegen des Bogenstriches, so sind die B. in derselben Form gebogen. Sie müssen sich überhaupt der Bauart des Griffbrettes stets anschmiegen. — Zur besseren Befestigung sind die B. in das Griffbrett vertieft eingelassen und an beiden Seiten ist meist noch eine sehr schmale Leiste gegen den Längenrand des Griffbrettes geleimt, welche verhindert, dass die B. bis an den äussersten Rand hervorstehen. Dadurch und durch Abrundung der beiden Enden jedes B.s wird vermieden, dass die B. den Fingerbewegungen auf den aussenliegenden Saiten hinderlich würden. Damit die Auflage und Abgrenzung der Saite auf einem einzigen bestimmten Punkte stattfinde, sind die B. oben zu einem etwas konisch abgerundeten Grate zugefeilt. Diese »Zurichtung« oder »Abrichtung« der B. erfordert sorgfältige Ausführung, da sie vom grössten Einflusse auf die Schönheit des Klanges ist. Oben zu flache B. verursachen, dass der Ton unklar und von Geräusch begleitet erklingt. Zu spitze B. machen den Ton zu scharf- und spitzklingend. — Als Material zur Verfertigung von B.n wird Elfenbein oder Ebenholz, am besten aber Metall: Eisen, Messing, Neusilber u. s. w., benutzt. Der weniger raschen Abnutzung wegen ist das härtere Metall vorzuziehen und wird desshalb am häufigsten verwendet; die bessere Klangleitungsfähigkeit kommt dabei mit in Betracht. B. aus gehärtetem Stahle setzen ihrer Verwendung die zu grosse Schwierigkeit, sie abzurichten, entgegen. Metallbunde werden aus abgeplattet gewalztem Drahte von drei bis vier verschiedenen Stärkegraden zugeschnitten, auf das Griffbrett befestigt und mittelst besonderer Feilen abgerichtet. Ausgespielte, abgenutzte B. können zwar wieder »abgezogen«, d. h. nochmals abgerichtet werden, aber es wird dadurch das ursprüngliche richtige Verhältniss ihrer Höhe gestört und entstehen mancherlei Nachtheile, deren Vermeidung nur durch Neuherstellung des ganzen Griffbrettes möglich ist. — Zur leichteren Orientirung und Unterscheidung der B. beim Spiele werden auf vielen Instrumentarten zwischen den B.n kleine Merkmale, Punkte, angebracht, welche entweder bestimmte Töne oder Dreiklänge oder die Applicaturlagen markiren. — Auf Griffbrettinstrumenten mit diatonisch geordneten B.n werden etwa zu spielende chromatische Töne dadurch erzeugt, dass die Spannung der Saite mittelst Schiebens oder Ziehens derselben mit dem Applicatur setzenden Finger oder durch stärkeren Druck mit demselben, vom B. des vorhergehenden diatonischen Tones aus vermehrt wird. Die chromatische Tonerhöhung frei schwebender Saiten kann durch Aufdrücken eines Fingers auf den zwischen Wirbel und Sattel liegenden Theil der Saite erreicht werden. Diese Methode, fehlende B. zu ersetzen, wurde schon auf der indischen *Vina* angewendet, wo die Töne $\overline{g}$ und $\overline{b}$ auf den B.n für *fis* und $\overline{a}$ in dieser Weise hergestellt werden mussten; ebenso auf der ursprünglichen Zither der Gebirgsbewohner Bayerns und Oesterreichs, so wie auf dem mit frei schwebenden Saiten bezogenen, hackbrettartigen russischen *Gussel* und anderen Tonwerkzeugen. — An Stelle eines neben einem B. aufgesetzten sattelbildenden Fingers werden die Saiten bei einigen Griffbrettinstrumenten: der Guitarre, der Sister, den ehemaligen Gamben u. A., auch der dann »gebunden« genannten Violine, durch besondere Vorrichtungen, entweder einen *Capo tasto* oder eine Mechanik oder eine umgebundene Darmsaite, derart verkürzt, dass aus dem betreffenden B. ein feststehender Sattel wird und die Saiten bei der Applicatur wie freie Saiten zu behandeln sind. — Während die B. unserer modernen Saiteninstrumente auf einem Griffbrette befestigt sind, besassen, wie schon oben erwähnt wurde, früher gebräuchliche Tonwerkzeuge bewegliche B., welche die Saiten verkürzten. Solche hatte ausser dem *Ché*, dem *Monochord* u. s. w.. besonders das *Organistrum*, jetzt Bettler- oder Bauernleier genannt. Die Finger hatten bei diesem Instrumente eigenthümlich construirte Tasten nieder zu drücken, an welchen bundähnliche Stäbchen sich befanden,

welche die durch einen radförmigen Bogen in fortwährende Schwingung gesetzte Sangsaite diatonisch theilten. Aehnlich wirkten die Tangenten des nicht bundfreien Klaviers (s. bundfrei), welche die Saiten verkürzten, zugleich aber auch intonirten. — Bund oder Stock heisst man auch eine Anzahl aus etwa 30 »Stücken«, und diese aus 3—4 »Zügen« oder Bezügen bestehender, rollenartig zusammengefasster Darmsaiten, welche in dieser Packung im Handel vorkommen. Max Albert.

Bundfrei ist ein technischer Ausdruck, der in jener Zeit in Gebrauch kam und war, als man Klaviere baute, bei denen jeder zu erzeugende Ton eine besondere Saite erhielt. Früher führten nämlich Klaviere, Spinette und andere Tasteninstrumente für zwei bestimmte um einen Halbton verschiedene Tonstufen, z. B. *H* und *c*, *g* und *gis* u. s. w., nur eine Saite. Um nun mit einer Saite zwei verschiedene Töne angeben zu können, gab man den Tangenten (s. d.), welche die Töne hervorrufen sollten, verschiedene Anschlagstellen. Die entsprechende Tangente berührte beim Anschlage stets dort die Saite, wo ein Bund erforderlich gewesen wäre, um den geforderten Ton mit dieser Saite zu erzeugen. Diese Tonangabe, liess man beide auf einer Saite erzeugbare Töne aufsteigend unmittelbar nach einander erklingen, war in der Verbindungsweise eine besondere, indem die Töne enger mit einander vereinigt, gebunden, dem Ohre erschienen. So sinnreich und sparsam diese Erfindung auch war, so hatte sie doch sehr bedeutende Schattenseiten: man konnte nämlich ein gewisses Klirren oft gar nicht vermeiden; man konnte ferner den tiefern Ton, wenn der höhere angeschlagen war, nicht zur Intonation bringen; und endlich eine gleichzeitige Angabe zweier gebundener Töne gar nicht ermöglichen. Alle diese Gründe bewirkten, dass man bald diese Bauart der Tasteninstrumente aufgab. Klaviere, welche nun eben nicht mehr so gebaut waren, sondern in denen jede Tangente an eine besondere Saite anschlug, nannte man: bundfrei. 2.

Bung, Wilhelm, Musikmeister der königl. Hof-Leibpagen zu Potsdam, veröffentlichte 1794 eine kleine Sammlung von ihm und Anderen componirter Romanzen unter dem Titel: »Taschenbuch voll Scherz und Laune«.

Bunting, Eduard, geboren 1763 zu London, gestorben 1834 als Organist zu Dublin, hat sich durch Herausgabe einer werthvollen Sammlung alter irischer Originalmelodien, die nach seinem Tode (Dublin, 1840) erschien, verdient gemacht.

Buntzel, Jung, lebte in Böhmen und gab 1531 ein Gesangbuch: »Eyn New Gesangbuchlein. *Venite, exultemus domino etc.*« betitelt, heraus, was »durch Georgen Wylmschwerer« gedruckt wurde, und von dem sich in der Königsberger v. Wallenrodt'schen Bibliothek noch ein Exemplar befindet. 0.

Buonaccordo (ital.) war ehedem der Name eines kleinen Claviatur-Saiteninstrumentes, eines Spinetts mit einer sehr engen Claviatur und für Kinder berechnet, hauptsächlich um diesen die Octavspannung beim Ueben zu ermöglichen. Man baute diese Instrumente entweder in gewöhnlicher Klavierform, oder auch dreieckig, sodass sie bequem und ohne grosse Platzwegnahme in eine Zimmerecke gestellt werden konnten (vgl. Vinc. Galilei, »*Dialogo della musica antica e moderna*« Florenz, 1581, S. 64).

Buonamente, Giovanni Battista, s. Bonometti.

Buonavita, Antonio, ein italienischer Tonkünstler, der in der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts als Organist zu Pisa lebte und von dem vierstimmige Madrigale bis auf uns gekommen sind.

Buono, *sc. tempo* (ital.), der gute Tacttheil (s. Accent, Niederschlag, Tact).

Buono, Giovanni Pietro **dal,** ein italienischer Mönch, der gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts hin in Sicilien lebte und 1641 mehrstimmige Canons seiner Composition veröffentlichte.

Buononcini, eine berühmte italienische Tonkünstlerfamilie des 17. und 18. Jahrhunderts, als deren ältestes Glied Giovanni Maria B. anzusehen ist, der sich als Componist und musikalischer Schriftsteller auszeichnete und um 1640 zu Modena geboren war. Derselbe machte seine musikalischen Studien in Bologna und zwar bei dem Kapellmeister Paolo Colonna, wie diejenigen behaupten, welche ausser Acht lassen, dass der Letztere ja ebenfalls um 1640 geboren war und füglich noch nicht als Lehrer fungiren konnte. Nach Beendigung seiner Studien in die Vaterstadt

zurückgekehrt, wurde B. zum Musikdirector des Herzogs von Modena und zum Kapellmeister an der Kirche *San Giovanni in Monte* ernannt. Ausserdem war er Mitglied der Philharmonischen Akademie zu Bologna. Er starb ziemlich früh, nämlich am 19. Novbr. 1678 zu Modena. Von seinen Schriften war rühmlichst bekannt und hochgeschätzt sein »*Musico prattico che brevemente dimostra il modo di giungere alla perfetta cognizione di tutte quelle cose, che concorrono alla composizione dei canti e dio ciò ch' all' arte del contrapunto si ricerca*« (Bologna, 1673, 2. Aufl. 1688; deutsch von Treu, Stuttgart, 1701). Von B.'s Tonwerken sind noch bekannt: Sinfonien für drei Instrumente mit Bass und Orgel und eben solche für fünf, sechs, sieben und acht Instrumente; ferner achtstimmige Messen, *Duetti da camera*, Kirchen- und Kammersonaten für drei und vier Instrumente, Kammercantaten für eine Solostimme und Madrigale. Eine vorzüglich gearbeitete Fuge B.'s im Manuscript war im Besitz Kiesewetter's in Wien. — Sein ältester (?) Sohn, Antonio B., war einer der geachtetsten Tonkünstler seiner Zeit und ist nach den neuesten Forschungen um 1675 zu Modena (nicht um 1657 zu Bologna) geboren. Ausführliches über sein Leben ist noch nicht zu ermitteln gewesen. Es heisst zwar allgemein, dass er 1697 in Wien (als kaiserl. Kammercomponist), 1703 in Berlin (wo sich auf der königl. Bibliothek eine Opernpartitur »*Griselda*« von Marc-Antonio B. befindet) und 1706 wieder in Wien gewesen sein soll, allein alles dies ist nicht hinlänglich erwiesen. Fest steht nur, dass er sich um 1714 in Rom aufhielt, dass er 1721 Kapellmeister des Herzogs von Modena wurde und in dieser Stellung am 8. Juli 1726 starb. Seine Compositionen, Kirchenstücke und Opern, sind meist Manuscript geblieben. Von den letzteren sind, ausser der schon genannten, anzugeben: »*Andromeda*«, »*Arminio*«, »*Sesostri*«, »*Camilla*«, »*Etearco*«, »*Tigrane*« und »*La regina creduta rè*«. Viel davon wird noch in Wien bewahrt. — Sein Bruder Giovanni Battista B. ist das am meisten umhergereiste und desshalb am berühmtesten gewordene Glied dieser Familie. Geboren ist derselbe um 1672 zu Modena und erhielt den ersten Musikunterricht noch bei seinem Vater, seine höheren Studien dagegen bei Paolo Colonna in Bologna. Frühzeitig schon war er ein ausgezeichneter Violoncellist und wurde als solcher vom Kaiser Leopold I. in Wien um 1692 angestellt. Dort machte die glänzende Aufführung und der Erfolg von Scarlatti's »*Laodicea e Berenice*« einen solchen Eindruck auf ihn, dass er nach gleichem Ruhme strebte und eine Oper »*Camilla*« (es scheint dies übrigens die Arbeit seines weit geschickteren Bruders gewesen zu sein) dem Theater übergab. Ruhmgekrönt von dem Erfolge dieses Werkes, wurde er 1694 nach Rom berufen, wo er die Opern »*Tullo Ostilio*« und »*Serse*« componirte. Im J. 1699 war er wieder in Wien und von 1703 bis 1705 in Berlin als Hofcomponist angestellt. In letzterer Stadt wurde seiner Oper »*Polifemo*« bei ihrer Aufführung im Residenzschlosse die Ehre zu Theil, dass die Königin Sophie Charlotte am Klavier accompagnirte, im Orchester Virtuosen wie Rieck, Fedeli, Volumier, Conti, la Riche u. s. w. sassen und auf der Bühne nur Standespersonen, die Prinzessin Dorothea Sophia von Brandenburg an der Spitze, mitwirkten. Damals soll auch Händel B.'s Unterricht benutzt haben. Bald jedoch schien man in Berlin einzusehen, dass man B. überschätzt habe; man liess ihn wieder ziehen, und er theilte von 1706 bis 1720 seinen Aufenthalt zwischen Wien und Italien. Von Rom aus erhielt er einen ehrenvollen Ruf an das 1716 gegründete *Royal-Theatre* in London, hauptsächlich, weil man seines Bruders Oper »*Camilla*« für die seinige gehalten hatte. Er schrieb für diese Bühne viele Opern, z. B. »*Astardo*« (1720 aufgeführt), »*Crispo*«, »*Griselda*« (vielleicht gleichfalls das in Berlin befindliche Werk seines Bruders), »*Farnace*«, »*Muzio Scevola*«, von letzterer nur die Ouvertüre und einen Act; je einer der beiden anderen war Händel und Attilio Ariosti zugetheilt. Das ungeheure Ansehen, welches er in London genoss, wo ihn sein starker Anhang sogar hoch über Händel stellte, verscherzte er zum grossen Theile, als er, Händel's Ueberlegenheit wohl einsehend, in einem musikalischen Wettkampfe mit dem deutschen Meister sich verleiten liess, ein Madrigal von Antonio Lotti für seine Arbeit auszugeben, welcher Betrug entdeckt wurde. Dazu kam, dass er sich durch einen Goldmacher, der sich Graf Ughi nannte, vielleicht in Folge dieses Vorfalls leichter als es sonst der Fall gewesen wäre, bethören

liess, das Haus der Herzogin von Marlborough, wo er eine Pension von jährlich 500 Pfd. Sterl. genoss und seine Compositionen vor den Grossen des Reiches aufführte, zu verlassen. Mit diesem Abenteurer ging er 1733 nach Paris, verlor durch denselben sein ganzes bedeutendes Vermögen und musste, herabgekommen wie er nun war, sein Glück wieder durch das Violoncellspiel versuchen. Hierdurch, so wie durch eine für die königl. Kapelle componirte Motette gelang es ihm noch einmal, Ruhm und Ehre zu gewinnen. Er wurde auch von Paris aus wieder nach Wien berufen, um zu den Festlichkeiten bei Gelegenheit des Aachener Friedensschlusses eine Oper und die übrigen Musiken zu componiren, wobei er vom Kaiser reich beschenkt wurde. Im J. 1748 war er noch in Wien, ging aber dann mit dem Sänger Monticelli nach Venedig und arbeitete dort noch in seinem 80. Lebensjahre rüstig für das Theater dieser Stadt. Sein Todesjahr ist unbekannt. B.'s Meisterschaft im Violoncellspiel ist unbestritten, nicht so seine Bedeutung als Componist. Während ihn Händel z. B. als seinen gefährlichsten Nebenbuhler ausdrücklich bezeichnet, sagt Burney, B. habe keine tiefen Kunstkenntnisse besessen, wiewohl er ihm andererseits grosse Erfindung und Reichthum an Melodien zugesteht. Seinem Charakter als Menschen wird von den Zeitgenossen übereinstimmend nur Unvortheilhaftes nachgesagt und sein Wesen als eitel, hochmüthig und anmassend geschildert. Ausser den schon erwähnten Opern (im Ganzen 22) sind von B. noch anzuführen: Zwölf Sonaten oder Kammer-Arien für zwei Violinen und Bass (London, 1732), *Divertimenti da camera*, eigentlich für Violine und Flöte componirt, aber für Klavier übertragen (London, 1722), *Anthem* auf das Leichenbegängniss des Herzogs von Marlborough (London, 1722) u. s. w. Ein Oratorium »*Interciso*«, viele ein- und mehrstimmige Cantaten, ein *Te deum*, zehn *Duetti da camera* u. s. w. sind im Besitz der Bibliothek in Wien.

Buontempi, Giovanni Andrea, s. Bontempi.

Buranello, Baldassare, s. Galuppi.

Burbure de Wesembeck, Léon Philippe Marie de, einer der ausgezeichnetsten belgischen Musikdilettanten der Gegenwart, wurde am 17. August 1812 in der flandrischen Stadt Termonde geboren. Eifrige Beschäftigung mit Musik begleitete ihn von der Schule bis zur Universität. Er war bereits Doctor der Rechte in Gent geworden, als er sich von dieser Facultät ab- und der Kunst und den schönen Wissenschaften ausschliesslich zuwandte. Im J. 1845 nahm er von Termonde aus seinen bleibenden Wohnsitz in Antwerpen, wo er 1858 zum Administrator der Akademie der schönen Künste ernannt wurde. Eine seiner Lieblingsbeschäftigungen ist das Durchstöbern und Ordnen alter belgischer Kirchenarchive, wobei er auf wichtige Entdeckungen in Bezug auf Leben und Wirken alter Meister der Kunst gelangt ist, die er von Zeit zu Zeit durch die Journale veröffentlicht. In seinen Compositionen zeigt sich B. als ein wohlstudirter, erfahrener und begabter Musikkenner. Dieselben bestehen aus zahlreichen Kirchen-, Orchester- und Harmoniemusiken, Gesangswerken aller Art, namentlich einstimmigen Liedern, Männerquartetten u. s. w. — Sein jüngerer Bruder, Gustave Louis Marie de B., geboren den 22. Juli 1815 zu Termonde, hat sich, obwohl als königl. Beamter in Gent angestellt, in der Musik gleichfalls sehr vortheilhaft ausgezeichnet. Er ist ein trefflicher Clarinettist und guter Sänger und hat Kirchenstücke, Compositionen für Harmoniemusik, Männerquartette u. s. w. geschrieben.

Burchard, Karl, geboren 1820 in Hamburg, von wo er nach Beendigung seiner musikalischen Studien 1842 nach Dresden übersiedelte. Er hat sich als selbstschaffender Tonkünstler fast gar nicht, wohl aber durch die verschiedenartigsten vorzüglichen Arrangements, namentlich für Pianoforte zu vier und acht Händen, ausgezeichnet und einen bleibenden guten Namen erworben. Seine Uebertragungen Haydn'scher, Mozart'scher und Beethoven'scher Werke bekunden in Bezug auf reinen Satz, praktische Spielart und gute Wirkung den erfahrenen Musiker und werden vorzugsweise gern gespielt.

Burchardt, Marie, Gattin eines Justizraths in Berlin, war als Sängerin und Gesanglehrerin in Dilettantenkreisen vortheilhaft bekannt und beliebt. Sie war zwar von 1843 bis 1850 Solosängerin der Singakademie und gastirte 1843 an der königl.

Oper als dramatische und als Coloratur-Sängerin, ohne jedoch höheren künstlerischen Ansprüchen genügen zu können. In späteren Jahren war sie Vorsteherin und Inhaberin eines Gesanginstituts für junge Damen, mit dem sie seit 1859 auch musikalisch-dramatische Aufführungen veranstaltete, die aber keinerlei Bedeutung erlangen konnten. Da sie in geselliger Beziehung mit Recht beliebt war, so wurde ihr ziemlich frühzeitig erfolgter Tod, am 27. Febr. 1870, allgemein betrauert. Das erwähnte Institut ging an ihre Tochter und Schülerin, Lydia B., über, unter deren Leitung es noch nicht wieder an die Oeffentlichkeit getreten ist.

Burci, Nicolaus, latinisirt Burtius und von daher auch Burzio genannt, ist ein um die Mitte des 15. Jahrhunderts zu Parma geborener Geistlicher, der in einer 1487 zu Bologna veröffentlichten Schrift, die von Ramis de Pareja öffentlich angegriffene Lehre des Guido von Arezzo zu vertheidigen suchte.

Burcicai, Giovanni, ein italienischer Tonkünstler, der um 1600 in Venedig lebte und seine Zeit fast nur auf den Lagunen, in Gesellschaft der Gondelfahrer zubrachte, für die er zahlreiche, im schwermüthigen Tone gehaltene Gondellieder componirte. Viele noch durch Tradition erhaltene Canzonetten dieser Art werden ihm (ob mit Recht oder Unrecht, ist nicht mehr zu entscheiden) zugeschrieben. Als unbestreitbar echt existiren von ihm nur zwei grössere Gesänge zu fünf und zu drei Stimmen.

Burck, Joachim **von**, sehr geschickter Orgelspieler und Componist, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts als Rathsherr, Cantor und Organist zu Mühlhausen lebte und sich besonders ein bleibendes Verdienst kurz nach der religiös bewegten Zeit der Reformation um den protestantischen Kirchengesang erworben hat. Der eigentliche Name dieses Componisten ist Moller oder Müller gewesen, wie aus Urkunden — die eine am 26. Nov. 1566 auf J. Moller v. B., und die andere am 9. Juli 1588 auf J. Müller v. B. ausgestellt — sich ergeben hat, welche noch im Raths-Archive zu Mühlhausen vorhanden sind, und der Zusatz zu demselben, von Burgk, ist wohl nur so aufzufassen, dass derselbe aus Burg bei Magdeburg gebürtig ist. Wann er jedoch dort geboren, ist bis heute, trotz aller Forschungen, eben so unbekannt geblieben, wie das Jahr seines Todes; doch alle Wahrscheinlichkeitsgründe sprechen dafür, dass 1546 sein Geburts- und 1610 sein Sterbejahr gewesen sind. Von seinen grösseren Compositionen sind uns nur einige erhalten: »Passion Christi, nach den vier Evangelien auf den deutschen Text mit vier Stimmen zusammengesetzt«, welches Werk drei Auflagen erlebte, die erste zu Erfurt, die andere zu Wittenberg 1568 und die dritte wieder zu Erfurt 1577; »Das *Symbolum Apostolicum Nicaenum, Te deum laudamus* und die Einsetzungsworte des heiligen Abendmahls mit vier Stimmen« (Mühlhausen, 1569); »*Harmoniae sacrae tam viva voce, quam Instrumentis mus. contatu jucundae*« (Nürnberg, 1566); »Die Historie des Leidens Jesu Christi aus dem Evangelium Lucae, von fünf Stimmen« (Mühlhausen, 1597); und »*Officium sacrosanctae coenae Dominae*« (Mühlhausen, 1580), von welchem letzteren Werke ein Exemplar sich in der Münchener Bibliothek befindet. Ausser diesen grösseren musikalischen Werken hat B. sich noch um das deutsche Lied Verdienste erworben, wofür: »Die Lieder vom heiligen Ehestande« (1595) und »Zwantzig deutsche Liedlein etc.« (Erfurt, 1575), so wie »sechs Choräle«, die in dem Gothaer »*Cantional*« von 1651 sich vorfinden, einen achtenswerthen Beleg geben. 0.

Burckart, Gottschalk, ein berühmter um die Mitte des 16. Jahrhunderts lebender, aus den Niederlanden gebürtiger Orgelbauer, hat sich ein bleibendes Verdienst durch die Erbauung der Orgel in der Peterskirche zu Lübeck erworben; dieselbe hatte zu drei Manualen und einem Pedal 45 klingende Stimmen. Die ausführliche Beschreibung dieses Werkes siehe »*Syntagm. Mus.*« des Praetorius (*Tom. II*, S. 164). 0.

Burckhard, ein in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu Nürnberg wirkender Orgelbauer, der sich durch viele Werke seiner Kunst in Deutschland verdient gemacht hat. Er war besonders durch das 1474 in der Sebalduskirche in Nürnberg vollendete Orgelwerk, welches damals für das vortrefflichste Deutschlands galt, be-

kannt. B. starb zu Nürnberg im J. 1502. Siehe Professor Doppelmayer's »Historische Nachrichten von den Nürnbergischen *Mathematicis*«, *T.* 2, S. 282. 0.

Burckhardt, Salomon, geboren am 3. Novbr. 1803 zu Triptis bei Weimar, studirte anfangs in Jena Theologie, wandte sich aber der Musik zu und wirkte bis zu seinem Tode, am 19. Febr. 1849, als sehr geschätzter Klavierlehrer in Dresden. Die Pianoforteliteratur verdankt ihm zahlreiche und brauchbare Stücke für Anfänger. Auch Lieder sind von ihm im Druck erschienen.

Burckhart, Nicolaus, ein Tenorsänger, von dem man nur noch weiss, dass er 1655 als solcher in der Kapelle des Kaisers Ferdinand III. in Wien angestellt war.

Burckhus, Friedrich, ein deutscher Musiker aus Meinershagen im Arnsbergischen, ist nur als Verfasser folgenden Werkes bekannt: »*Friderici Bourchusii Menortzhagensis musices erotematum libri duo*« (Cremona, 1573).

Burdo (ital.), s. Bordun.

Burenne, Henriette, eine tüchtige, mit schöner, vollklingender Altstimme begabte Conzertsängerin der Gegenwart, welche in Wien geboren und auf dem dortigen Conservatorium im Gesange ausgebildet ist. Ihr Vortrag ist correct und gut empfunden, wird jedoch durch die Unmanier häufigen Tremolirens, wie sie im nichtdramatischen Gesange nicht zulässig ist, beeinträchtigt. Bis jetzt ist sie nur in süddeutschen und westdeutschen Städten, als Wien, Brünn, Salzburg, München, Köln, Frankfurt a. M. u. s. w. und zwar mit Erfolg aufgetreten.

Buret, ein französischer Tonkünstler, der nur noch als Componist dreier Cantaten bekannt ist, die in Frankreich gedruckt erschienen sind (s. Boivins, »Musikkatalog vom J. 1729«, S. 2). 0.

Burette, Pierre Jean, geboren am 21. Novbr. 1665 zu Paris, trat zuerst als Klavier- und Harfenspieler hervor, gab aber die praktische Ausübung der Musik auf und wendete sich dem Studium der Medicin zu, ohne gleichwohl auch der literarischen Thätigkeit auf dem Kunstgebiete zu entsagen. Er war 33 Jahre hindurch Mitherausgeber des »*Journal des savants*« und starb am 19. Mai 1747 im 83. Lebensjahre. Seine Abhandlungen und Dissertationen naturwissenschaftlichen wie musikalischen Inhaltes finden sich meist in den »*Mémoires de l'académie des inscriptions*«, deren Mitglied er war, z. B. über den Tanz der Alten, über die Harmonie in der Musik der Alten, worin er die Ansicht bekämpft, dass man im Alterthum die Harmonie im modernen Sinne gekannt habe; ferner noch 13 andere Dissertationen über Gegenstände der alten Musik, besonders auch Plutarch's »Dialog über die Musik«, ins Französische übersetzt und mit Anmerkungen versehen.

Burgdorf, Zacharias, latinisirt Burgdorffius genannt, ein deutscher Contrapunktist des 16. Jahrhunderts, der zu Gardelegen lebte und wirkte. Von ihm ein fünfstimmiges Magnificat (Magdeburg, 1582). S. Draudius, »*Bibl. class.*« S. 1631. 0.

Burger, Innocenz, Benedictinermönch, der für einen vortrefflichen Violinisten galt, am 30. März 1745 zu Tirschenreith a. M. geboren war und 1805 starb. Er war auch als Componist zahlreicher Kirchenstücke zu seiner Zeit nicht unvortheilhaft bekannt.

Burgh, A., englischer Schriftsteller und Professor an der Universität zu Oxford, hat ein Buch in Briefform herausgegeben, betitelt »*Anecdotes on Music*« (London, 1814), das ein ungerechtfertigtes Aufsehen erregte und desshalb auch ins Deutsche übersetzt wurde (Leipzig, 1820). Denn das Werk besteht in seinen ersten beiden Bänden fast aus nichts Anderem, als Auszügen aus Hawkins und Burney; erst der dritte Band bietet Wichtiges und Interessantes, indem er sich ausführlicher und nicht ohne Gründlichkeit über den Zustand der Musik während des letzten Zeitraumes (seit 1780) in England ergeht und manches Unverständliche scharfsinnig und richtig beleuchtet. B. selbst starb 1825 zu Oxford.

Burghalter, ein tüchtiger Flötenbläser in Berlin, der von 1795 bis 1810 in der königl. Kapelle als Kammermusiker angestellt war.

Burghersh, Lord, eigentlich Westmoreland, John Fahne, componirender Musikdilettant, geboren den 3. Februar 1784 in London, diente im Heere Wellington's in Spanien und Portugal, verheirathete sich im J. 1811 mit Wellington's Nichte,

wurde 1814 Oberst und in demselben Jahre bis 1829 englischer Gesandter in Florenz. Hier beschäftigte er sich mit Composition von Opern, die er auf seinem Haustheater zur Aufführung brachte. So schrieb er die Oper »*L'Eroe di Lancastro*«, »*Fedra*«, »*Il Torneo*« und im J. 1829 die komische Oper »*Lo Scompiglio teatrale*«. Ausserdem componirte er eine Messe, die am 16. Juli 1829 in Florenz aufgeführt wurde, Sinfonien u. s w. Im Frühling 1830 reiste er nach London, war 1841 Gesandter in Berlin und nahm, da gerade sein Vater 1841 starb, den Namen Westmoreland an. In den Jahren 1851—1855 war er in Wien, wonach er sich vom öffentlichen Leben zurückzog und auf seinem Landsitze Apthorpe-House in Northamton am 16. Octbr. 1859 starb. B. hat sich auch durch seine militärischen und geschichtlichen Werke ausgezeichnet. M-s.

Burgmüller, August Friedrich, ein geschickter und intelligenter deutscher Tonkünstler, der um 1760 zu Magdeburg geboren war. Von 1786 an, wo er als Musikdirector bei der Bellomo'schen Schauspielergesellschaft in Weimar auftrat, war er bis 1806 in gleicher Eigenschaft bei mehreren Gesellschaften in Gotha, Regensburg, Frankfurt, Mainz u. s. w. wirksam. In dem zuletzt genannten Jahre wurde er als Musikdirector in Düsseldorf angestellt und starb als solcher am 21. August 1824, nachdem er noch Mitstifter der berühmt gewordenen Niederrheinischen Musikfeste gewesen war, die seit 1818 alljährlich abwechselnd in Düsseldorf, Köln, Elberfeld und Aachen zur Pfingstzeit abgehalten werden. B. war ein vortrefflicher, wohl erfahrener Dirigent und ein fertiger Klavier- und Violinspieler. Während seiner Amtsthätigkeit an den Theatern hat er zahlreiche Arrangements grosser und complicirter Partituren für kleineres Orchester und einzelne Instrumente geliefert und darin ein vorzügliches Talent bewährt. Das Meiste davon, wie von seinen Compositionen ist nicht zur Veröffentlichung durch den Druck gelangt. Man kannte von ihm eine Operette »Das hätte ich nicht gedacht«, eine Ouvertüre und Musik zu Shakespeare's »Macbeth«, beide noch in Weimar geschrieben, andere Schauspielouvertüren, Zwischenactsmusiken und mehrere Solostücke für Klavier und für Violine. — Sein Sohn und Schüler, Norbert B., war ein überaus talentvoller, geistig hoch begabter Tonkünstler. Geboren am 8. Febr. 1810 zu Düsseldorf, starb er leider schon am 7. Mai 1836 zu Aachen, in dessen Bädern er vergeblich Wiederherstellung seiner zerrütteten Gesundheit suchte. Ausser bei seinem Vater, den er von früh auf in der Musikdirection mit Geschick unterstützte, hat er auch bei Spohr und Hauptmann in Kassel Compositionsstudien gemacht. Seine Werke bestehen in Sinfonien, Ouvertüren, Conzerten, Quartetten, Klaviersonaten und Liedern, die erst nach seinem Tode durch den Druck und durch mehrfache Aufführungen bekannt wurden und seinen Verlust für die Musikwelt tiefer empfinden liessen, da sie ein zwar phantastisches, aber tief poetisches Gemüth bekunden und originell erfunden und gearbeitet sind. Namentlich erscheinen seine Lieder wegen ihrer schwärmerischen Innigkeit einer weit grösseren Verbreitung werth. Mit einer ausgedehnteren Veröffentlichung des B.'schen Nachlasses überhaupt ist erst in der neuesten Zeit durch die Verlagshandlung von Fr. Kistner in Leipzig der Anfang gemacht worden. — Sein Bruder, Friedrich B., ein älterer Sohn Friedrich August's, ist in den Dilettantenkreisen Europas sehr beliebt. Derselbe, 1804 in Regensburg geboren, war gleichfalls ein Schüler seines Vaters und lebt seit 1832 als Componist und Musiklehrer in Paris. Als grössere Arbeiten kennt man von ihm das Ballet »*La Péri*«, 1843 componirt, und ein anderes »*Lady Henriette*«, welches er gemeinschaftlich mit Flotow und Deldevez zu Stande brachte. Die Zahl und Seichtigkeit seiner Klavierstücke für Anfänger und Geübtere entziehen sich der Besprechung. Aus denselben sind höchstens die Kinder-Etüden als bessere Producte von instructivem Werthe hervorzuheben. — Von gleichem Alter und Geist mit ihm erscheint Ferdinand B., der in Hamburg lebte und in zum Verwechseln ähnlicher Art, wenn auch weniger productiv, die Klavier-Literatur bereicherte.

Burgstaller, Franz Xaver, ein bekannter und beliebter Zithervirtuose, um 1815 im Bayerischen geboren, hat zahlreiche, aber nicht eben werthvolle Compositionen für sein Instrument geschrieben und veröffentlicht. — Eine ältere Verwandte von ihm war die Sängerin Maria Walburg B., geboren am 7. April 1770 zu Illereichen.

Von ihrem Oheim in Augsburg musikalisch tüchtig vorbereitet, betrat dieselbe schon 1785 die Bühne und sang hierauf mit Erfolg an verschiedenen Theatern der Schweiz, Württembergs und Frankens. Im J. 1795 war sie Mitglied der Valdonini'schen Gesellschaft in Augsburg und ein Jahr später der Rosner'schen in Constanz. Dort heirathete sie den Sänger Tochtermann und war mit demselben 1798 in Mannheim angestellt, bis sie im J. 1800 an das Hoftheater in München berufen wurde, wo sie noch 1810 in voller Thätigkeit war. Sie war zu ihrer Zeit wegen ihrer hübschen Stimme, guten Manier und feinen Spiels sehr geschätzt und beliebt.

Buri heisst eine grosse, in der indischen Regentschaft Madras geführte Trompete, welche der in Bengalen *Bhere* genannten ähnlich ist und sich nur in der Windungsart und Schalltrichterform von derselben unterscheidet. —.

Buri, Ludwig Isenburg **von,** trefflicher Violinist, Componist, Dichter und Schriftsteller, war bis 1787 Hauptmann in Neuwied, dann Hauptmann und endlich Oberstwachtmeister in Dierdorf. Die damals beliebten Operetten »Die Matrosen«, »Der Kohlenbrenner« und das musikalische Drama »Amazili« sind von ihm gedichtet und componirt. Ausserdem hat er Violinstücke hinterlassen. Von seinen die Musik betreffenden philosophischen und ästhetischen Schriften ist das Buch »Bruchstücke vermischten Inhalts« (Altenburg, 1797) bemerkenswerth, da es u. A. eine treffliche Abhandlung mit der Ueberschrift »Ueber die Wirkung der Musik auf das Herz« enthält. Er war der Gatte der rühmlichst bekannten geistreichen Sängerin Ludomilla Schetky (s. d.), die nach ihrer Verheirathung mit B. der Bühne entsagte.

Burja, Abel, geboren am 30. August 1752 in Berlin, machte theologische Studien und wurde 1784 Prediger an der Französischen Kirche in Berlin, 1787 Professor der Mathematik und Mitglied der Akademie der Wissenschaften und starb im J. 1806 in Berlin. Er las u. A. in einer der Sitzungen der Akademie eine von ihm verfasste Abhandlung, betitelt: »Verschiedene Bemerkungen über die Theorie der Töne, besonders über die tönenden Scheiben und die Verhältnisse ihrer Formen und Dicke zu den Tönen, welche aus ihnen hervorgebracht werden können«. Zu gleicher Zeit zeigte er ein von ihm erfundenes musikalisches Instrument, bestehend in vier Reihen parallel aufgestellter gläserner Glocken, die man vermittelst zweier Violinbogen mit beiden Händen strich. Der Ton glich dem der Harmonica, war aber modulationsfähiger, stärker und eines schnelleren Tempos fähig. Auch erfand er einen musikalischen Zeitmesser, von dem er Beschreibung und Abbildung veröffentlichte (Berlin, 1790).

Burke, Joseph, ein tüchtiger Pianist und Violinist, der 1820 zu Galway in Irland geboren ist und die Musik auf dem Pariser Conservatorium studirt hat. Von 1830 bis 1839 lebte er in Newyork, dann abwechselnd in Europa und wieder in Amerika. Wie seinen Aufenthalt wechselte er auch seine Laufbahn; denn von der Musik wandte er sich zum Studium der Rechtswissenschaften, sodann wieder zur Musik, eben so vom Klavier zur Violine (die er unter de Bériot mit Leidenschaft übte), von dieser wieder zum Klavier. Seit 1845 hat er in Newyork seinen festen Wohnsitz genommen und gilt daselbst für einen vortrefflichen Musiker.

Burkhard von Hohenfels, ein deutscher Minnesinger aus der Mitte des 13. Jahrhunderts, dessen Stammschloss sich in Trümmern noch jetzt am schwäbischen Ufer des Bodensees zeigt. Von B.'s Leben sind uns gar keine, von seinen Gesängen nur einige treffliche, an Gleichnissen und Bildern reiche Lieder erhalten geblieben.

Burkhardt, Johann Andreas Christian, Pastor und Schulinspector zu Leipheim in Württemberg, ist der Verfasser eines musikalischen Wörterbuches (Ulm, 1832) und einer Schrift, betitelt: »Kurzer und gründlicher Unterricht im Generalbass, zur Selbstbelehrung« (Ulm, 1833).

Burla (ital.), der Scherz, die Posse; daher abgeleitet *burlando, burlesco, burlescamente* = scherzhaft, possierlich, possenhaft (s. den folgenden Art.).

Burlesk, Burleske (a. d. Ital.), d. i. Scherz, Spass, Farce, ein niedrigerer und gröberer Grad des Komischen, ist die Bezeichnung für das Ungereimtkomische, da es die unähnlichsten Ideen und Dinge neben und unter einander wirft, gleichsam nirgend einen Gleichklang, einen Reim findet, häufig bis zur tollsten und lächerlichsten Caricatur fortschreitet, den Ernst mit dem Lächerlichen, das Erhabene mit dem Niedrigen,

das Tragische mit dem Possenhaften, das Hohe mit dem Gemeinen vermischt und somit als eine permanente Travestie des Wirklichen sich geltend macht. Durch seinen ungeregelten, ungezügelten äusseren Gang steht es so dem Komischen gegenüber, wie die Posse dem Lustspiel, die musikalische Farce der komischen Oper, verliert aber auch wie die Posse und Farce allen Anspruch, eine Kunstform genannt zu werden, wenn es durch seine Abnormitäten und Deformitäten Nichts weiter als einen augenblicklichen Lachkitzel bezweckt. Es darf, soll es anders in der Kunst bestehen, nicht das Ernste an sich herabziehen in das Lächerliche, sondern nur den Scheinernst, das falsche Pathos des Tragischen, das in sich Hohle und Nichtige, welches die Miene macht und den Anspruch erhebt, hoch und erhaben zu sein. Das B. äussert sich wesentlich als Travestie und im Charakter des Tragikomischen. Den Alten scheint die B. in Kunst und Dichtung nicht bekannt gewesen zu sein; die Grundzüge davon finden sich in den Volksdichtungen und theatralischen Belustigungen der Italiener, wofür schon der Umstand spricht, dass der echt nationale italienische Buffo (s. d.) gewöhnlich den Charakter des Burlesken trägt. Auf musikalischem Gebiete bildete Rossini das burleske Genre auf eine Weise aus, dass dasselbe den seltenen Anspruch auf selbstständigen künstlerischen Werth hat. Mit besonderem Glücke bearbeitete die Opernburleske ganz neuerdings J. Offenbach; er ist aber, von den besten Anfängen ausgehend, im erstaunlich productiven Verfolgen der schlüpfrigen Bahn zur Plattheit, Niedrigkeit und Lascivität heruntergesunken.

Burletta (ital.; franz.: *Opéra bouffe*), die Possenoper, musikalische Farce.

Burlini, Don Antonio, geboren zu Rovigo in der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts, war Mönch und Organist zu Siena. Er hat schätzbare Werke für Kirchenmusik, als: »*Fiori di concerti spirituali*« (1612) und eine Motette »*Riviera fiorita*« herausgegeben (s. Prätor., »*Synt. mus.*«, *Tom. III*, S. 180).

Burlinus, Guilielmus, von neueren Biographen ohne Grund unter dem Namen Burlius verzeichnet, hiess ein flandrischer Contrapunktist, der zu Ende des 16. Jahrhunderts lebte. Derselbe hat sich längere Zeit in Italien aufgehalten, wo er durch die Herausgabe von Kirchensachen sich einen grossen Namen erwarb; später wandte er sich nach Konstantinopel, wo er um 1600 gestorben sein soll (s. Sander's »*De Scriptoribus Flandr.*« S. 65, *anno* 1620). †

Burmann, Erich, geboren am 23. Septbr. 1692 zu Bygdea in West-Gothland, war Magister und Professor der Astronomie und Musikdirector am Dom zu Upsala, ferner Secretair der Akademie der Wissenschaften ebendaselbst und Mitglied der Akademie der Wissenschaften zu London. Von ihm u. A. eine vortreffliche Abhandlung »*De proportione harmonica*« und mehrere Dissertationen über musikalische Gegenstände. Er veranstaltete in seinem Hause als grossartig gerühmte Conzerte, die wohlthätig auf die Musikpflege seiner Stadt einwirkten, sodass Mattheson in seiner »Ehrenpforte« ihm nachrühmt, er sei ein Reformator des Musikwesens Schwedens gewesen. B. starb am 3. Novbr. 1729 zu Upsala im besten Mannesalter.

Burmann, Gottlob Wilhelm, deutscher Tonkünstler und Dichter von bedeutendem Talente, wurde am 18. Mai 1737 zu Lauban in der Oberlausitz geboren, wo sein Vater Schreib- und Rechenlehrer war. Er besuchte die lateinischen Schulen zu Löwenberg und Hirschberg in Schlesien und vertauschte auf letzterer seinen eigentlichen Namen Bormann mit dem Namen der berühmten holländischen Philologen B., als ein Lehrer ihn, zum Zeichen der Zufriedenheit mit seinen lateinischen Arbeiten, an diese Vorbilder erinnert hatte. Er studirte von 1758 an zu Frankfurt a. O. die Rechte und lebte später in äusserst dürftigen Umständen zu Berlin, wo er Privatunterricht, namentlich in der Musik, ertheilte, schriftstellerte und Gelegenheitsgedichte verfasste. Obgleich er sich durch seine dichterischen und musikalischen Arbeiten einen Namen erwarb, ist er doch mehr noch seiner Sonderbarkeiten, seiner vielseitigen Talente und seiner ungemeinen Fertigkeit und Improvisationskunst auf dem Klaviere wegen bemerkenswerth. Letzterer Vorzug ist um so höher anzuschlagen, als ihm der vierte Finger ganz fehlte und einer der übrigen gelähmt war. Auch war er ein tüchtiger Orgelspieler und liess sich 1788 als solcher auf der Orgel der Dreifaltigkeitskirche in Berlin öffentlich hören. Vom Schlag an der einen Seite

gelähmt, brachte er das letzte Jahrzehnt seines Lebens höchst elend zu. An seinem Todestage, am 5. Januar 1805, erschien noch ein kleines Gedicht von ihm in den Berliner Zeitungen, worin er sich als sterbend und in der bittersten Noth schilderte. Nun wollten ihm einige Bekannte zu Hülfe eilen, fanden ihn aber bereits verschieden. Klein von Körper, hager, hinkend und missgestaltet, besass er einen um so beweglicheren Geist und ein lebendiges Gefühl für alles Edle und Schöne. Von seinen Compositionen sind Klavierstücke und eine Menge meist selbst gedichteter Lieder und Gesänge zu nennen, z. B. »Harmonietten oder Stücke für's Klavier, erste, zweite und dritte Gruppe« (Berlin, 1793); »Winterüberlistung oder deutsche Nationallieder, drei Hefte, als Monat Jänner, Februar und März« (Berlin, 1794); »Lenzgefühle desgleichen, drei Hefte, für Monat April, Mai, Juni« (1794); »Die Jahreszeiten für Klavier, Declamation und Gesang, drei Hefte, für Juli, August, September« (1795); »Sechs dergleichen, für October, November und December« (1794); »Liederbuch für das Jahr 1787, Freunden und Freundinnen des Klaviers und Gesanges als Neujahrsgeschenk übergeben«; »Fröhliche Lieder, acht Gesänge« u. s. w. B. gab auch eine Wochenschrift »Für Literatur und Herz« (Berlin, 1775) heraus, die auch musikalische Aufsätze brachte.

Burmeister, Joachim, oder latinisirt Joachimus Burmeisterus, ein in seinem Mannesalter zu Rostock als Magister und Schulcollege angestellter, sehr geistreicher Musikgelehrter, war zu Lüneburg 1560 geboren und hat sich durch die systematische schriftliche Aufstellung seines musikalischen Wissens besonders verdient gemacht. Seine Werke: *»Synopsis Hypomnematum Musicae poeticae ad chorum gubernandum cantumque componendum etc.«* (1599) und *»Musica* αὐτοσχεδιαστικοῦ, *quae per aliquot accessiones in gratiam philomusorum quorundam ad Tractatum de Hypomnematibus Musicae poet. ejusdem auctoris* σποράδην *quondam exaratas, in unum corpusculum concrevit, in qua redditur ratio etc.«* (Rostock, 1601) sind ihrer vielen Beispiele halber, die den grössten Tonsetzern jener Zeit entnommen sind, und ihrer Vielseitigkeit wegen noch heute den Musikgelehrten fast unentbehrlich. Auch als Tonsetzer hat sich B. rühmlich bemerkbar gemacht; seine 1601 erschienenen Psalme Luther's besonders legen für seine Befähigung und Kenntniss Zeugniss ab. Noch ist eines theoretischen Werkes *»Musica poetica«* (Rostock, 1606) zu erwähnen, da es seiner klaren Darstellung wegen noch jetzt Interesse abzugewinnen vermag. — Wann B. gestorben, ist bis jetzt unermittelt geblieben. †

Burnat, Franzisca, geborene Friedel, Schwester des königl. Kammermusicus Friedel in Berlin, wurde zuerst als Sängerin des Stadttheaters in Frankfurt a. M. bekannt. Von dort kam sie 1794 zur königl. Italienischen Oper nach Berlin, nachdem sie als Ismene in Gluck's »Alceste« debütirt, und verheirathete sich daselbst um 1795 mit dem Decorationsmaler Professor B. Sie war fast nur in untergeordneteren Rollen beschäftigt, trotzdem sie die damalige Kritik für eine gute Sängerin mit kleiner, aber angenehmer Stimme und vieler Fertigkeit erklärte. Sie wird zum letzten Male im J. 1810 bei der Aufführung des *Te deum* von Righini als Sängerin erwähnt, scheint sich dann ganz ins Privatleben zurückgezogen zu haben und starb hochbetagt am 2. Febr. 1847 zu Berlin.

Burnetti, Domenico, hiess ein ums Jahr 1633 zu Bologna an der St. Petroniikirche angestellter Oberkapellmeister, von dem ein fünfstimmiges Magnificat erhalten ist. Er war einer der Mitbegründer der Akademie *dei musici filaschisi* zu Bologna (s. *»Accademia de' musici filaschisi«* und Parstorff's »Katal.«). †

Burney, Charles, sehr verdienstvoller und berühmter englischer Tonkünstler, musikalischer Schriftsteller und Doctor der Musik, wurde im April 1726 zu Shrewsbury geboren. Früh zu musikalischen Studien von seinem Vater unter Leitung seines Halbbruders angezogen, vervollkommnete er sich von 1744 bis 1747 bei dem berühmten Dr. Arne in London. Nach Beendigung seiner Studien wurde er Musiklehrer und Orchestermitglied des Drurylane-Theaters in London, für welche Bühne er 1751 und 1752 drei Stücke, die kleinen komischen Opern *»Robin Hood«*, *»Alfred«* und die Musik zu der Pantomime *»Queen Mab«* schrieb, die aber, wenigstens für seine Casse, von keinem besonderen Erfolge waren. Unzufrieden mit seiner kärglichen Existenz,

nahm er eine Organistenstelle zu Lynn in Norfolkshire an, die er neun Jahre verwaltete. Dort fasste er den Plan zu dem grossen Werke, das ihn berühmt gemacht, und wollte schon damals Europa zu diesem Zwecke bereisen. Doch kehrte er auf Anregung des Herzogs von York 1760 nach London zurück, wo nun sein Talent und seine Compositionen, bestehend aus Klavierstücken, einer Operette »*The cunning man*« u. s. w. die gerechte Würdigung fanden, sodass die Universität Oxford ihn 1761 zum Doctor der Musik ernannte. Behufs Sammlungen für seine schon so lange projectirte Geschichte der Musik bereiste er von 1770 bis 1772 Frankreich, Italien, Deutschland und die Niederlande, und die Frucht seiner Studien war sein Aufsehen machendes, aber nicht durchweg genaues und unparteiisches Werk »*Present state of music in France and Italy etc.*« (2 Bde., London, 1772; deutsch von Ebeling und von Bode, 2 Bde., Hamburg, 1772—1773) und die »*General history of music from the earliest ages to the present period*« (4 Bde., 1776—1789), deren Einleitung Eschenburg unter dem Titel »Ueber die Musik der Alten« (Leipzig, 1781, 4°) ins Deutsche übersetzte. Auch das letztere Werk ist lange Zeit hindurch überschätzt worden; die Disposition desselben ist allerdings vortrefflich, und der Verfasser bekundet eine aussergewöhnliche Belesenheit, aber andererseits beeinträchtigen den Werth seichte Definitionen, unhaltbare Folgerungen und Schlüsse, prosaische Kunstansichten und die Parteilichkeit eines für sein Vaterland begeisterten Engländers ganz beträchtlich. Erklärlicher Weise sind die ersten Bände die besten. B.'s übrige literarische Arbeiten sind, obwohl nicht allgemein bekannt, entschieden gründlicher und werthvoller. Es sind: »*Translation of Signor Tartini's letters etc.*« (London, 1771); »*Memoirs of the life and writings of the abbate Metastasio etc.*« (3 Bde.; London, 1796); »*Striking views of Lamia the celebrated Athenian flute player*« (im »Massachussets-Magazin«, 1789) und besonders sein »*Account of the musical performances in Westminster Abbey in commemoration of Haendel*« (London, 1785), von Eschenburg ins Deutsche übersetzt unter dem Titel »Nachricht von G. F. Händel's Lebensumständen und der ihm zu London im Mai und Juni 1784 angestellten Gedächtnissfeier« (Berlin, 1785). Die bekanntesten seiner Compositionen sind: Sechs Klaviersonaten, zwei Sonaten für Harfe und Pianoforte mit Begleitung der Violine oder des Violoncell, Sonaten für zwei Violinen und Bass, sechs Duos für Flöten, drei Klavierconzerte, sechs Violinconzerte, englische Lieder, Gesänge, *Anthems* u. s. w. B. selbst erhielt seiner Verdienste wegen von der englischen Regierung seit 1806 eine Pension und starb 1814 als Organist am Chelsea-Hospital. — Unter den talentvollen Gliedern seiner zahlreichen Familie zeichnete sich besonders seine zweite Tochter Francisca d'Arblay aus, deren Romane unter dem Namen der Miss B. ihrer Zeit Mode-Lectüre war und noch jetzt durch Lebendigkeit und Zartheit der Darstellung der damaligen socialen Zustände von Werth sind. Sie hat ausserdem 1831 Memoiren über die Arbeiten und das Leben ihres Vaters herausgegeben. Miss B. war eine Zeit lang Kammerfrau der Gemahlin König Georg's III., verheirathete sich dann mit einem Franzosen, Namens d'Arblay, dem sie 1802 nach Paris folgte, und kehrte 1812 nach England zurück.

Buron ist der Name zweier Brüder, die sich als Orgelbauer in Frankreich durch ihre Werke einen Namen gemacht haben. Im J. 1766 bauten dieselben zu Angers in der Kirche *de St. Maurille* ein Werk, von dem besonders erwähnt wird, dass es den Ton stärker und schwächer werden lassen konnte (s. Hiller's »Nachrichten« Bd. I, S. 48). †

Buroni, Antonio, auch Burroni geschrieben, s. Boroni. — Unter dem Namen Burroni bewahrt die Wiener Bibliothek ein »*Credidi, Salmo a due cori*«, unter dem Namen Boroni die Dresdener dagegen neun Opern im Manuscript.

Burrowes, John Freckleton, ein fruchtbarer englischer Tonkünstler, der am 23. April 1787 zu London geboren ist. Er machte seine musikalischen Studien besonders bei W. Horsley und ward zuerst durch eine Ouvertüre und einige Gesangsstücke, welche in verschiedenen Conzerten damaliger Zeit zur Aufführung kamen, bekannt. Viele Sonaten und Klavierstücke, mit und ohne Begleitung, welche auch im Druck erschienen, folgten diesen Erstlingsarbeiten, eben so mehrere Ouvertüren für grosses Orchester u. s. w. Ausserdem breitete er seinen Ruf namentlich durch

zahlreiche Arrangements classischer, wie moderner Werke für Pianoforte in England sehr aus.

Bursio, Don Philippo, ein kunsterfahrener Mönch des St. Bernhard-Ordens, der zu Anfang des 17. Jahrhunderts lebte und vierstimmige Messen componirt hat.

Burta, Carolus, ist der Name eines Altisten, der 1548 in des Kaisers Karl V. Hofkapelle angestellt war (s. Mameranus, »*Catal. familiae totius aulae Caesareae*« S. 12). †

Burtius, Nicolaus, s. Burci.

Burton, John, geboren um 1730 in Yorkshire, war nach Dr. Burney's Urtheil der grösste englische Klaviervirtuose seiner Zeit. Eine schöne Abwechselung im Vortrage und selbstständige Auffassung der vorgeführten Kunstwerke soll die Hauptzierde seines Spiels gewesen sein. Auf einer Conzertreise durch Deutschland 1752 gefiel er namentlich in Berlin ausserordentlich. Seine Compositionen, bestehend in Trios, Sonaten u. s. w., fanden keine Verbreitung, weil sie damals zu schwer befunden wurden. B. starb im J. 1785 zu London. †

Bury, Bernard **de,** ein sehr geschätzter französischer Tonsetzer, geboren am 20. August 1720 zu Versailles, war ein Schüler seines berühmten Oheims Colin de Blamont. Um 1739 wurde er Cembalist der Kammermusik des Königs von Frankreich, 1744 Musikmeister und sieben Jahre später sogar Intendant der königl. Kapelle, in welcher Eigenschaft er um 1790 starb. Ausser einem »*De profundis*« und vielen Klavierstücken lieferte er Opern und Balletmusiken für den königl. Hof, z. B. »*Jupiter, vainqueur des Titans*«, Oper, gemeinschaftlich mit Blamont componirt, »*Les bergers de Sceaux*«, Oper, und die Tanzdivertissements »*Les caractères de la folie*«, »*La nymphe de la Seine*«, »*La parque vaincue*«, »*Hylas et Zélie*«, »*Palmyre*« u. s. w. Auch eine Cantate »*La prise de Berg-op-Zoom*« von ihm ist noch vorhanden.

Bus, Josse **de,** ein berühmter altniederländischer Orgelbauer, der bereits zu Ausgang des 15. Jahrhunderts eine Werkstätte zu Audenarde in Flandern besass.

Busacca, Caëtanus, ein Abt aus Mylensis (Milazzo) in Sicilien, der 1680 ebenda zugleich Kapellmeister war. Er soll mehrere musikalische Werke herausgegeben haben, von denen jedoch Nichts bis auf uns gekommen ist (s. Mongitor, »*Bibl. Sicula*« *T. I*, S. 120). †

Busatti, Cherubino, hiess ein wahrscheinlich 1690 lebender Tonsetzer, von dessen Werken sich nur gedruckte »*Motetti a Voce sola e Continuo*« erhalten haben. †

Busby, Thomas, geboren im December 1755 zu London, lebte daselbst als Organist und seit 1800 als hochgeschätzter Doctor der Musik. Er war ein Schüler von Battishill und beschäftigte sich in jüngeren Jahren auch, jedoch nicht gerade mit Glück, auf dem Felde der musikalischen Composition. Als Tonsetzer soll er 1786 durch die Veröffentlichung der »*A Ballad by Peter Pindar*« die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken versucht haben. Bei Clementi in London erschienen später als Op. 1: »*Sonates for the Pianof. with Viol.*«. Auch in grösseren Kunstformen, wie die Oratorien »*Prophecy*« (Weissagungen auf den Messias) und »*Britannia, a grand commemorative Oratorio, performed June* 16, 1800, *at the theatre roy. Coventgarden*«, beweisen, hat sich B. versucht. Obgleich diese grösseren Werke B.'s mit den besten Mitteln und mit der grössten Sorgfalt aufgeführt wurden — letzteres z. B. unter der Leitung des damals anerkannt besten Dirigenten Londons, Wilhelm Cramer, und Mitwirkung der tüchtigsten Gesang- und Instrumentalkräfte, so wie der damals im Höhepunkte ihres Ruhmes stehenden Mara — so konnte sich doch keine dieser Arbeiten eines namhaften Erfolges rühmen. Nach dieser Zeit trat er nicht wieder mit eigenen Compositionen vor die Oeffentlichkeit, sondern nur noch, und zwar sehr erfolgreich, mit schriftstellerischen Arbeiten, die sich bis weit über die Grenzen seines Vaterlandes verbreiteten. Die erste Frucht seiner literarischen Thätigkeit: »*Monthly Musical Journal, consisting of orig. british and new foreign Music vocal and instrumental*« (London, 1801), welche von seinen Landsleuten vielfach überschätzt wurde, hatte einen Erfolg, wie wohl selten ein Erstlingswerk. Dadurch angefeuert, bewirkte B. noch in demselben Jahre die Herausgabe des Werkes: »*A complete Dictionary of Music, to which is prefixed a familiar Introduction to the first Principles of that science*«.

Dasselbe füllte in der englischen Literatur eine Lücke aus, wie sie im Auslande durch Rousseau's und Walther's Bemühungen allerdings nicht mehr vorhanden war, und hat auch, da es sich nur deren Forschungen übersetzt zu eigen gemacht hatte, keine Einwirkung auf die ferner erschienenen Werke ähnlicher Art ausgeübt. Aehnlich verhielt es sich auch mit seinem Buche: »*A general history of Music etc. In two Volumes*« (London, 1819), Auszügen aus Hawkins und Burney. Beide letztgenannten Werke sind jedoch für die allgemeine Entwickelung der englischen Musik von Bedeutung gewesen. Der Titel des letzteren nennt B. auch noch als den Verfasser einer »Musikalischen Grammatik« und als den »Uebersetzer des Lucretius«; dasselbe fand in Michaelis einen deutschen Uebersetzer. Der Titel dieser Uebersetzung lautet: »Allgemeine Geschichte der Musik von den frühesten Zeiten bis auf die gegenwärtigen, nebst Biographien der berühmtesten musikalischen Componisten und Schriftsteller« (2 Bde., Leipzig, 1821 und 1822). B. starb im hohen Alter am 28. Mai 1838 zu London. 2.

Busca, Luigi, nur noch als Componist von Motetten und einer Ariette bekannt, war aus Turin gebürtig und lebte als Mönch in der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu Mailand.

Busch, Gabriel Christoph Benjamin, geboren am 19. Oct. 1759, studirte Theologie und wurde nach abgelegtem Examen Hofmeister der Barone von Benst zu Eisenach. Als solcher gab er ein »Handbuch der Erfindungen« heraus (sechs Theile, Eisenach, 1790 bis 1795). Alle Theile, besonders der vierte, enthalten interessante musikalische Artikel, z. B. über Orgel, Oper, Musik, Noten und dergleichen. Im J. 1793 war er als Pfarrer an die Neue Kirche zu Arnstadt berufen worden. Seine neue Stellung entfremdete ihn seiner schriftstellerischen Thätigkeit jedoch nicht, wie sein in jener Zeit begonnener »Almanach der Fortschritte in Wissenschaften, Künsten, Manufacturen und Handwerken«, der alljährlich von 1795 bis 1801 zu Ostern in Erfurt erschien, beweist. Dies Werk, auch unter dem Titel: »Uebersicht der Fortschritte in Wissenschaften u. s. w.« bekannt, enthielt auch alljährlich viele die Musik betreffende Abhandlungen. †

Busch, Johann, ein wahrscheinlich zu Anfang des 18. Jahrhunderts zu Kopenhagen lebender Gelehrter, ist nur durch seine im Druck erschienene Schrift: »*Dissertat. Saul rex Israelis a malo genio turbatus, et cantu citharaque Davidis inde per vices liberatus*« (*Hafniae,* 1702) bekannt. †

Busch, Peter, gestorben am 20. Decbr. 1745 zu Hannover als Pfarrer an der heil. Kreuzkirche, hat sich durch verschiedene Schriften in gewisser Beziehung um die Musikgeschichte, besonders des lutherischen Kirchengesanges, verdient gemacht. Er schrieb eine »Ausführliche Historie und Erklärung des Heldenliedes: Ein feste Burg ist unser Gott«, der voran eine »Beschreibung des Heldenmuthes, wie auch der Liebe zur Sing- und Dichtkunst Luther's« Platz fand; ein »*Jubilaeum cantionum ecclesiasticarum Lutheranarum*, oder Evangelisch-lutherische Jubelfreude über die öffentliche Reformation der Kirchengesänge von Dr. Martin Luther 1524 geschehen, nebst den wohlgegründeten Ursachen dieser Freude«; und »Theologische und historische Betrachtungen des *Te deum laudamus*, nebst einem Anhange der Historie des allgemeinen evangelischen Lobliedes: Nun lob' meine Seele den Herrn« (Hannover, 1735). Alle diese Werke athmen den gläubigen Geist des strengen Lutherthums und sind desshalb eigentlich mehr theologischen als musikwissenschaftlichen Inhalts. †

Buschius, Caspar, auch wohl nur schlechtweg Busch genannt, hiess ein berühmter wahrscheinlich ums Jahr 1570 zu Nürnberg lebender Organist, von dem man sonst nur noch weiss, dass er im 42. Jahre dort gestorben ist (s. Beyerlink's »*Theatro vitae humanae*« *T. V, f.* 658). †

Buschius, C. E., ein fertiger Harfenspieler, der jedoch seit 1813 als Staatsbeamter in Berlin fungirte. Neben seinem Amte war er von 1828 bis 1848 Harfenist im Orchester des Königsstädter Theaters zu Berlin und liess sich während dieser Zeit auch öfter in Conzerten mit grossem Beifall hören. Im J. 1854 wurde er Kanzleirath und Registrator im Finanz-Ministerium und starb 1870 zu Berlin. Von seinen

Compositionen für die Harfe ist nur ein Potpourri Op. 48, Introduction und Variationen Op. 49 und eine Schule Op. 50 als im Druck erschienen bekannt.

Buschmann, Friedrich, geboren 1805, ist der Inhaber einer bedeutenden Pianofortefabrik in Hamburg, aus der auch sehr vervollkommnete und desshalb geschätzte Physharmonicas hervorgegangen sind. B. ist der Sohn des Folgenden.

Buschmann, J. D., geboren 1773 zu Gotha, stand zu Friedrichsrode bei Gotha einem Posamentirgeschäft vor, und befasste sich nebenbei mit der Reparatur von Klavierinstrumenten. Er erfand im J. 1810 ein Tasteninstrument, das Holzstäbe durch Reibung tönend erregte und von ihm »Uranion« (s. d.) genannt wurde. Die genauere Beschreibung ist im 12. Jahrgange der »Leipz. Musik. Ztg.« Nr. 30, S. 469 zu finden. Er war seit 1836 in Hamburg, wo er 1853 starb. †

Buscopius, Cornelius, ist der Name des Herausgebers von 50 Psalmen, die für vier Stimmen gesetzt und in Düsseldorf gedruckt sind (s. Gesner, »Bibl.«). Eine 1568 in Holland herausgekommene Auflage dieser Psalmen besitzt die Bibliothek zu München. †

Buskies, Rudolph, Tanzcomponist in Berlin, der seit 1850 eine Reihe von Jahren als Dirigent einer Privat-Musikkapelle vorstand, mit der er in verschiedenen Vergnügungslocalen Berlins Conzerte gab. Er starb 1865 zu Berlin.

Busne, Antoine **de,** genannt Busnois (oder Busnoys), auch oft Busnoë geschrieben, einer der berühmtesten Contrapunktisten des 15. Jahrhunderts, soll in Flandern, nach Anderen zu Artois in der Picardie, geboren sein. Er trat 1467 (nicht 1476) als Sänger in die Kapelle Karl's des Kühnen von Burgund und war daselbst auch noch bei dessen Tochter und Nachfolgerin Maria. Er erhielt hierauf eine Präbende zu Mons und war zuletzt Dechant zu Furnes (Veurne) in Flandern (nach Fétis jedoch nicht dort, sondern zu Voorne in Holland). Er starb wahrscheinlich zu Ende des Jahres 1481 oder im J. 1482. Die näheren Lebensumstände dieses von seinen Zeitgenossen als einer der vortrefflichsten Componisten erwähnten Tonkünstlers sind bis jetzt leider nicht zu ermitteln gewesen, und auch das eben Mitgetheilte ist das mühsame Resultat langjähriger Forschungen. Auf blosser Vermuthung beruht es, wenn er ein Schüler des Binchois genannt und wenn ihm ein umfassenderes Lehrbuch der Musik zugeschrieben wird. Ausführlicheres, doch eben auch nicht Zuverlässiges findet sich in Tinctor's »*Proportionale musices*« und in Gazzoni's »*Piazza universale*« S. 376. Kiesewetter in seiner Abhandlung »Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst u. s. w.« hat drei *Chansons* von B. mitgetheilt; ferner finden sich in Manuscripten Tonstücke von ihm auf den Bibliotheken zu Brüssel, Dijon, Florenz und in den Archiven der päpstlichen Kapelle.

Buschop, Jules Auguste Guillaume, beliebter Gesangscomponist der Gegenwart, der 1810 in Paris geboren ist und für die belgischen Gesangvereine eine grosse Zahl von Chorgesängen mit und ohne Orchesterbegleitung componirt hat.

Busolt, J. E., Basssänger der königl. Oper zu Berlin von 1822 bis 1831. Im letzteren Jahre entsagte er bereits der Bühne und lebt seit 1837 als Gutsbesitzer in der Provinz Preussen.

Busse, Friedrich Gottlieb **von,** geboren zu Gardelegen in der Altmark am 3. April 1756, lebte als Professor am Erziehungsinstitut zu Dessau von 1779 bis 1801 und dann als Commissionsrath zu Freiburg. Er hat sich u. A. durch musikalisch-physikalische Untersuchungen bemerkenswerth hervorgethan. Die bekanntesten seiner Abhandlungen sind: »Abhandlung über die zugleich hörbaren Consonanzen jedes Grundtones«, enthalten in B.'s »Kleinen Beiträgen zur Mathematik und Physik« I. Theil (Leipzig, 1785); »Bedenken gegen einen bekannten Schluss über die Stärke des Schalles«, ebenda, St. 9; »Abhandlung über die Harmonie im reinsten Klange«, ebenda, St. 10; und »Neue Bemerkungen über die Vogeltöne auf Geigen und Harfen« im »Berliner Musikal. Wochenblatt« S. 177 bis 187. †

Busse, Johann Heinrich, Cantor zu Hannover, gab ein »Choralbuch in Ziffern für Volksschulen u. s. w.« (Hannover, 1825) heraus.

Busset, François Charles, ein französischer musikalischer Theoretiker, geboren im Departement Cote d'or, gestorben 1847 als Ober-Geometer in Dijon. Er

hat mehrere gründliche Abhandlungen von musikalischem Interesse veröffentlicht; sein Hauptwerk jedoch ist: *»La musique simplifée dans sa théorie et dans son enseignement«* (2 Theile, Paris, 1836—1840).

Busseto, Giovanni Maria de, ein berühmter italienischer Geigenbauer, der ums Jahr 1580 zu Cremona lebte. Noch Einiges über B. berichtet die »Berliner Monatsschrift« S. 169. †

Bussing, Johann Christoph, geboren am 30. Decbr. 1722 in Bremen, war daselbst Doctor und Professor der Theologie und starb am 8. Juni 1802. Er ist der Verfasser von *»Dissertationes duae de tubis Hebraeorum argenteis«* (Bremen, 1745).

Bussler, Ludwig, mütterlicherseits ein Enkel des berühmten Tenorsängers Bader, wurde 1839 zu Berlin geboren und bildete sich durch Privatunterricht (in der Instrumentation bei W. Wieprecht) zu einem tüchtigen theoretischen Musiker aus. Seit 1865 war er Lehrer der Harmonie an der Ganz'schen Klavierschule zu Berlin und ging 1869 als Musikdirector an das Theater zu Memel. Er ist der Verfasser einer guten musikalischen Elementarlehre (Berlin, 1867) und veröffentlichte bemerkenswerthe Aufsätze in der Musikzeitung »Echo« und in der »Neuen Berliner Musikzeitung«. — Seine Schwester, Anna B., in Berlin in Folge öfteren Auftretens als Conzertsängerin geschätzt, ist neuerdings zur Opernbühne getreten und hat in ihren Engagements zu Leipzig, Halle u. s. w. guten Erfolg gehabt.

Bussoni, Antonio, ein von 1690 bis 1700 im Dienste des Herzogs von Parma befindlicher italienischer Sänger, der als grosser Künstler seiner Zeit gerühmt wurde; derselbe war zu Piacenza um 1660 geboren (s. La Borde). †

Busti, Alessandro, königl. Gesanglehrer zu Neapel, geboren daselbst im J. 1810 und auf dem Conservatorium seiner Vaterstadt musikalisch ausgebildet. Er hat instructive Gesangswerke herausgegeben.

Bustyn, Peter, niederländischer Tonkünstler, der um 1720 in Zelande als Organist angestellt war. Er hat neun in Amsterdam gedruckte Suiten für Klavier veröffentlicht.

Butenop, Karl Heinrich, dramatischer Sänger, der seiner schönen, wohl geschulten Tenorstimme wegen sehr geschätzt war. Geboren 1754 zu Hamburg, begann er auf dem Theater zu Gotha seine öffentliche Laufbahn und kam von dort 1776 nach Berlin, wo er bei der Döbbelin'schen Gesellschaft engagirt war. Seine Hauptrolle war seit 1779 der Romeo in G. Benda's Oper »Julie und Romeo«.

Butenuth, Louis, geboren am 28. Juni 1838 zu Berlin, trat schon früh als Pianist öffentlich auf und erhielt in Folge guter Zeugnisse von Meistern seine weitere musikalische Ausbildung auf königliche Kosten. Als Orchesterdirigent fungirte er hierauf an verschiedenen Bühnen Westpreussens, Posens, der Rheinlande und Hollands und zuletzt bis 1865 an mehreren Theatern Berlins. Seit 1865 ist er Kapellmeister des Orchesters einer vorstädtischen Bühne in Hamburg.

Butera, Andrea, dramatischer Componist, um 1826 in Sicilien geboren, studirte die Musik theoretisch und praktisch auf dem Conservatorium in Palermo, besonders unter der Leitung Ruggi's und übergab, 19 Jahr alt, dem *Teatro del Fondo* in Neapel seine Opernpartitur, betitelt *»Angelica Veniero«*. Der Erfolg dieses Erstlingswerkes bei seinen Aufführungen 1846 war ein aufmunternder; aber erst 1851 liess B. eine zweite Oper in Palermo, *»Atala«*, folgen, die ebenfalls mit Beifall zur Aufführung kam.

Butignot, Alphonse de, französischer Romanzencomponist, geboren am 15. Aug. 1780 zu Lyon, machte seine letzten Studien auf dem Conservatorium zu Paris und starb daselbst im J. 1814. Er war einer der beliebtesten Romanzencomponisten des ersten Kaiserreiches und hat eine grosse Zahl von Compositionen dieser Gattung veröffentlicht. In seinem Nachlass fand sich auch ein von ihm verfasstes Lehrbuch der Harmonie, das jedoch nicht im Druck erschienen ist.

Butler, Charles, auch Buttler geschrieben, ein englischer Gelehrter von Ruf, geboren 1559 in Wycombe, studirte in Oxford und starb am 29. März 1647 im hohen Greisenalter. Man besitzt von ihm u. A. *»The principles of music in singing etc.«* (London, 1636). — Ein Namensvetter von ihm aus späterer Zeit ist Thomas Hamly B., Pianist und Klaviercomponist, geboren 1762 in London. Derselbe unter-

nahm 1780 eine Kunst- und Studienreise nach Italien und starb 1823 als Musiklehrer in Edinburg.

Butra heisst ein Unterintervall der indischen Tonleiter, welches zwischen den *sa* und *ri* genannten Haupttönen liegt und im Klange fast unserem *a* gleich ist. —.

Buttmann, Philipp, der berühmte Verfasser einer griechischen Grammatik, geboren am 7. Decbr. 1764 zu Frankfurt a. M. und gestorben am 21. Juni 1829 als Professor und königl. Bibliothekar zu Berlin, veröffentlichte u. A. einen »Beitrag zur Erläuterung der Wasserorgel und der Feuerspritze des Heron und Vitruv, vorgelesen am 22. Novbr. 1810 und 5. Septbr. 1811«, eine Schrift, welche man in den Abhandlungen der philosophischen Classe der Akademie der Wissenschaften (Berlin, 1804 bis 1811, S. 131 bis 176) abgedruckt findet.

Buttstedt, Johann Heinrich, Stammvater mehrerer hervorragender Organisten, war am 25. April 1666 zu Bindersleben bei Erfurt geboren. Er war Schullehrer und Organist und in der musikalischen Composition, wie im Klavierspielen, da der berühmte Johann Pachelbel ihn unterrichtet hatte, wohl bewandert. Seine erste Anstellung als Organist fand er 1684 an der Reglerkirche zu Erfurt, welche wahrscheinlich mit einer Lehrerstelle verbunden war. Als er 1687 eine bessere Stellung als sechster College an der Kaufmannsschule ebenda erhielt, musste er auch den Organistendienst an der gleichnamigen Kirche übernehmen; beide Aemter verwaltete er bis 1691. Seine bisher bewährte Thätigkeit verschaffte ihm sodann die am besten dotirte Organistenstelle Erfurts, an der Predigerkirche, in welcher Stellung er am 1. Decbr. 1727 starb. Trotz seiner angestrengten Berufsthätigkeiten hat B. dennoch mehrere gedruckte musikalische Werke herausgegeben, die von seinem ernsten Streben Zeugniss geben. Die bekannten derselben sind: »Allein Gott in der Höh' sei Ehr', von zwei Variationen, nebst dem schlichten Choral für's Klavier« (Erfurt, 1705); »Wo Gott zum Haus nicht gibt seine Gunst, von drei Variationen für's Klavier« (ebenda, 1706); »Musikalische Kunst- und Vorrathskammer« (ebenda, 1713); »*Ut, re, mi, fa, sol, la, tota Musica et Harmonia aeterna*, oder neueröffnetes, altes, wahres, einziges und ewiges *Fundamentum musices*, entgegengesetzt dem neueröffneten Orchestre u. s. w.« (Erfurt, 1717), von Mattheson durch die Streitschrift »Das beschützte Orchester« beantwortet; »Zeuch mich dir nach, so lauffen wir etc., ein deutsches Kirchenstück, *a 4 voci*, 1 *Viol.*, 2 *Viole, Vello. e Contin.*« (Erfurt, 1719) und »Vier Missen« (Erfurt, 1720). Als Manuscripte findet man noch in Privatsammlungen verschiedene andere Compositionen, von denen aber nur mehrere figurirte Choräle, vier Fugen und eine Chiaconne mit zwanzig Veränderungen bekannt sind. B. hinterliess, so viel bekannt, drei Söhne, die alle wahrscheinlich denselben Beruf im Leben erwählt haben. Die Lebensschicksale derselben sind unbekannt, nur von einem, dem Vater des nachfolgenden B., weiss man, dass er Organist am Stifte M. V. zu Erfurt war, aber schon früh verstarb. — Dieser hinterliess einen Sohn, Franz Vollrath B., der 1735 in Erfurt geboren war. Derselbe hatte sehr bedeutende musikalische Anlagen, die zwar schon früh von seinem Vater gepflegt wurden, doch des frühen Todes desselben halber von den Brüdern des Vaters erst weiter ausgebildet werden konnten. Schon im 14. Jahre war B. ein fertiger Klavier- und Violinvirtuose, der auch in der Composition so bewandert war, dass er mehrere Kirchensachen setzte, die sich allgemeiner Anerkennung erfreuten. Seine fernere musikalische Ausbildung, sogar sein so berühmt gewordenes Orgelspiel, verdankt er lediglich seinem Selbststudium. Nachdem er ums Jahr 1756 einige Reisen durch Deutschland mit grossem Erfolg gemacht hatte, ward er 1760 Organist zu Weikersheim im Fürstenthum Hohenlohe. Von hier erhielt er 1780 einen Ruf als Musikdirector und Organist nach Rothenburg ob der Tauber, wo er erst im J. 1814 starb. Nach den von ihm bekannten gedruckten Klavier- und Violin-Compositionen zu urtheilen, war sein Styl ein seiner Zeit entsprechender, leicht fliessender, der auch in gewisser Beziehung wohl brillant genannt werden kann. Unter den ungedruckten Arbeiten B.'s rühmt man besonders zwei Oratorien. Schliesslich ist noch zu bemerken, dass B. 1787 eine verbesserte Ausgabe des Rothenburgischen Choralbuches herausgab, in dem 26 neue von ihm selbst gesetzte Melodien eine Stelle fanden. 2.

Buus, Jacob **von,** ein niederländischer Tonsetzer, geboren zu Anfang des 16. Jahrhunderts, liess sich jedoch, nachdem er Frankreich bereist hatte, in Venedig nieder und gründete und betrieb daselbst eine Notendruckerei. Nach Gerber soll er zugleich Organist an der St. Marcuskirche gewesen sein, was aber zweifelhaft erscheint, da ihn Winterfeld in seinem »Gabrieli und sein Zeitalter« an betreffender Stelle in dem Verzeichniss der Organisten dieser Kirche nicht mit nennt. Von B.'s Compositionen sind bekannt: *»Ricercari a cantare e suonare d' Organo e altri stromenti«* (2 Bücher, Venedig, 1547 und 1549); *»Canzoni francese a 6 voci«* (Venedig, 1543) und *»Canzoni francese a 5 voci«* (ebenda, 1550); *»Motetti e Madrigali a quattro e cinque voci«* (ebenda, 1580). S. *»Libraria del Doni«* S. 81ª, 83ᵇ und 84ª.

Buwa, Johann (eigentlich Bůva), Musikpädagog, geboren den 21. Mai 1828 in Hoch-Veseli bei Neubydžov in Böhmen, genoss seine musikalische Bildung in der renommirten Musikbildungs-Anstalt von Jos. Proksch (s. d.) in Prag, wo er sechs Jahre hindurch als Zögling und drei Jahre als Musiklehrer zubrachte und sich zu einem tüchtigen Pianisten und Musikpädagogen ausbildete. Im J. 1855 gründete er in Gratz eine Musikbildungs-Anstalt, welche einen bedeutenden Einfluss auf die dortigen Musikzustände ausübt. Ueber B.'s Lehrmethode spricht sich der Musikschriftsteller Y. von Arnold folgendermassen aus: »B.'s treffliche Methode giebt sich in einem gesunden, kernigen, kräftigen Anschlag selbst im zartesten *Pianissimo* und in den schnellsten Passagen, so wie im correctesten Fingersatze, dann in der Präcision der Rhythmisirung überhaupt und der Periodengliederung insbesondere und endlich in der schulgerechten Nüancirung des Anschlages kund.« Die musikalische Pädagogik des Institutes erwies sich als eine einheitlich geistvolle und kunstverständige, und der höchste Triumph gipfelt auf den wirklich musterhaften Ensemble-Productionen. In B.'s Institute, welches im J. 1870 mehr als 120 Zöglinge und 6 Lehrer und 4 Lehrerinnen zählte, wurden viele Pianisten und Pianistinnen, unter Anderen auch die Virtuosin M. von Körber gebildet. B. beschäftigt sich ausser dem Lehrfache auch mit der Composition von Salonsachen (»Nocturne«, 1855), Etüden für Pianoforte, Ensemblestücken für mehrere Pianos, und verfasste eine ausführliche »Klavierschule«, die im Drucke erschien. M-s.

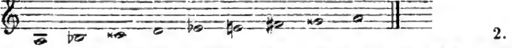
Buxea tibia (latein.), wörtlich übersetzt: Flöte aus Buchsbaumholz, ist bei den alten lateinischen Schriftstellern der Name für ein Blasinstrument der grauesten Vorzeit. Man nimmt an, dass die sogenannte B. t. ursprünglich stets aus Thierknochen gefertigt worden ist, welche von der Natur gegebene Form später wohl eine Nachahmung durch eine harte Holzart, Buchsbaumholz, erfuhr, und dann zu diesem Namen führte. Ovid berichtet, dass dies Instrument auch schon einige (drei) Tonlöcher besessen hat; über die Anblasungsart des Schallrohres jedoch ist nicht einmal eine Sage auf uns gekommen, und auch Schlussfolgerungen aus verschiedenen Schriftstellern haben noch zu keiner bestimmten Ansicht geführt. Weiteres sehe man unter *Tibia*. 0.

Buxtehude, Dietrich, ein grosser Meister des Contrapunktes, so wie des Orgelspiels, der viele bis dahin der Orgel noch nicht zugemuthete eigenthümliche Tonsätze schuf und damit die lauteste Bewunderung wach rief. Er war, um 1635 geboren, der Sohn Johann B.'s, eines Organisten, der an der Olaikirche zu Helsingör in Dänemark 32 Jahr lang thätig war, und erhielt von demselben, wie man annimmt, den Unterricht in der Musik, welcher seine nachmalige Grösse fundirte. Um die Zeitanschauungen über diesen Meister kennen zu lernen, mag ein Ausspruch eines Musikästhetikers aus der nachfolgenden Generation B.'s eine Stelle finden. Schubart sagt über B. in seinen »Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst: »Die Haut würde einem heutigen Organisten schaudern, wenn er ein Allabreve oder eine Fuge von einem Buxtehude auf der Orgel vortragen hörte. Das einfachste Thema führte er so kunstvoll und richtig aus, webte es so labyrinthisch in einander, und fand doch durch dieses Labyrinth immer wieder den richtigen Ausgang, dass man darüber erstaunen musste!« Die Glanzperiode seines Lebens und auch die, welche uns fast nur bekannter ist, fällt in die Jahre nach 1669. Während dieser Zeit war B. Organist an der Marienkirche zu Lübeck, erwarb sich seinen Weltruf und schuf in einem überaus thaten-

reichen Leben, das am 9. Mai 1707 endete, eine grosse Zahl von Compositionen, deren noch heute viele als Bravourstücke für Orgelspieler gelten. Zur Erreichung seines Weltrufes hatten B. nicht einmal die üblichen Verbreitungsmittel gedient, denn nur sehr wenige seiner Werke sind durch den Druck veröffentlicht. Walther, der 20 Jahre nach B.'s Tode sein »Musikalisches Lexikon« schrieb, führt in demselben nur »2 *Opera a Violino, Viola da gamba e Cembalo*« an, von denen nur eins 1696 in Hamburg gedruckt war, und kennt dem Namen nach viele und künstliche Klavierstücke und ein Klagelied auf den Tod seines Vaters, welches mit dem Choral: »Mit Fried' und Freud' fahr' ich dahin u. s. w.« schliesst, die ebenfalls gedruckt erschienen sein sollen. Umfangreicher ist der Nachweis Moller's in seiner »*Cimbria litterata*«, der ausser obigen noch folgende gedruckte Werke B.'s nennt: »Hochzeit-Arien«; »Fried- und freudenreiche Hinfahrt des alten Simeons beim Absterben seines Vaters, in zwei Contrapunkten abgesungen« (Lübeck, 1675); »Abendmusik« in neun Theilen; »Die Hochzeit des Lammes«; »VII Klavier-Suiten, worinnen die Natur und Eigenschaft der sieben Planeten abgebildet werden«; »*Anonymi* hundertjähriges Gedicht vor die Wohlfahrt der Stadt Lübeck musikalisch vorgestellt«; »*Castrum doloris Leopoldo* und *Castrum honoris Josepho* gewidmet« und »Himmlische Seelen-Lust«, denen er als bekannte aber nur im Manuscript vorhandene hinzufügt: »Das Allerschrecklichste« und »Das Allerfreulichste«, nebst mehreren Fugensätzen und variirten Chorälen. In neuester Zeit, 1840, hat Franz Commer in Berlin sich durch Veröffentlichung einer *Toccata* und Fuge von B. in seinem Sammelwerke: »Die besten Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts für die Orgel« ein Verdienst erworben. In B.'s Werken begegnet man überall einem Geist, wie man ihn erst in späterer Zeit bei Seb. Bach in mehr abgerundeter Form wieder trifft. Machte nun schon Bach in seiner Zeit durch seine contrapunktischen Arbeiten ein bis heute noch fast in gleicher Weise andauerndes Aufsehen, um wie viel mehr mussten ein solches die B.'schen Werke in viel früherer Zeit erregen. Bekannt ist auch, dass Joh. Seb. Bach ausgesprochenermassen eigens nach Lübeck wanderte, um B. zu hören und sich seine Manier anzueignen. 2.

Buzurk ist der Name einer türkischen Tonart, deren Intervalle, acht in der Octave, ungefähr durch unsere Notenschrift folgendermassen dargestellt werden können:

Dieselbe gleicht beinahe der gleichnamigen persischen oder arabischen, deren Tonstufen, von gleicher Zahl in annähernder Weise notirt, sich also darstellen:



2.

Buzzi, Antonio, italienischer Operncomponist, dessen auf sein Vaterland beschränkt gebliebener Ruf seit 1840 datirt. Die Opern, welche seitdem von ihm auf verschiedenen grösseren Bühnen bald mit, bald ohne Beifall zur Aufführung kamen, betiteln sich: »*Bianca Capello*« (1842), »*Saul*«, »*Il convito di Baldassare*«, »*Ermengarda*« und »*Editta*«. Im J. 1846 führte er als Opernunternehmer eine italienische Sängergesellschaft nach Valencia in Spanien, vermochte sich aber weder dort noch in anderen Städten des Landes mit derselben zu halten und musste das Unternehmen bald wieder auflösen.

Buzzola, Antonio, irrthümlich in einigen deutschen Wörterbüchern Buzzalo geschrieben, ein gewandter italienischer Tonsetzer, brachte seit 1837 auf verschiedenen italienischen Theatern die Opern »*Faramondo*«, »*Amleto*«, »*Il mastino*« und »*Gli avventurieri*« nicht ohne Erfolg zur Aufführung, war sodann in der Opernsaison von 1843 bis 1844 Kapellmeister der Italienischen Oper am Königsstädter Theater in Berlin, in welcher Stellung er am 15. Octbr. 1843 eine italienische Geburtstags-Cantate auf den König Friedrich Wilhelm IV. componirte und aufführen liess, und wurde, in sein Vaterland zurückgekehrt, Kapellmeister an der St. Marcuskirche in

Venedig. Ausser Opern hat man von ihm noch »*I gondolieri*, 12 *Ariette veneziani*« (Mailand, bei Lucca).

Buzzoleni, Giovanni, aus Brescia gebürtig, ein als Tenorist ums Jahr 1700 sehr berühmter Schüler und Nachahmer Pistocchi's, begann seine Künstlerlaufbahn am Hofe des Herzogs von Mantua und machte darauf eine Reise nach Deutschland, wo er längere Zeit in Wien verweilte. Der Graf Algarotti, der B. hier zuerst gehört hatte, war so hingerissen von seinem Gesange, dass er ihn als den ersten aller damals in Deutschland bekannten Tenoristen rühmt. Ueber das fernere Leben B.'s weiss man fast gar Nichts; man sagt nur, er sei gleich nach 1730 für immer nach Italien zurückgekehrt, habe einige Jahre später sich von der Oeffentlichkeit ganz zurückgezogen, in Mantua oder Bologna gelebt und wäre erst nach 1736 gestorben. 0.

Byrd, William, s. Bird.

Byström, Thomas, ein schwedischer kunstgeübter Dilettant, der zu Anfang unseres Jahrhunderts als Unter-Lieutenant in dem Heere seines Vaterlandes diente und Solo-Sonaten, so wie Duos für Klavier und Violine veröffentlicht hat.

Bytemeister, Heinrich Gottlieb, Bibliograph und Doctor der Theologie zu Hannover, wird als gründlicher Kenner der biblischen Literatur gerühmt, wie auch in musikalischer Beziehung seine Streitschrift »*Dissertatio de Sela contra Gottlieb*« beweisst. Er war am 5. Mai 1688 zu Celle geboren und starb am 22. April 1740 zu Hannover.

Byrennius, Manuel, s. Bryennius.

Bythner, s. Büthner (Bütner).

C*).

C, der dritte Laut in der Grundfolge unserer Sprachelemente, so wie derjenigen Völker, welche an dem Ausbau der abendländischen Musik theilnahmen, ist seit mehreren Jahrhunderten als Anfangston der herrschenden Tonfolge unseres Tonsystems in Gebrauch. Grund hierfür ist in der sich in jener Zeit bemerkbar machenden Anstrengung zu suchen, die Töne der Menschenstimme bis zur grössten Tiefe hin in der Musik anzuwenden. Nachdem der jetzt noch *A* genannte und durch einen grossen, diesen Laut darstellenden Buchstaben verzeichnete Ton seit den ältesten Zeiten als tiefster des Tonreiches betrachtet worden war, und nachdem Guido von Arezzo im Anfang des 10. Jahrhunderts entdeckt hatte (s. Alphabet), dass noch ein Ton der Menschenstimme unterhalb dieses *A*'s in der damaligen Musik verwendbar, den er seiner höheren Octave entsprechend benannte, fand man allmälig, besonders durch letztere Entdeckung angeregt, und durch das Streben, alle Töne bis zur äussersten Grenze der Menschenstimme musikalisch zu gebrauchen: dass die tiefere Octave von *c* diese Grenze war. Diese Feststellung des *C* wird Giuseppe Lazarino, der im Anfang des 16. Jahrhunderts lebte, zugeschrieben. Diese Entdeckung, so wie die allgemein angenommene Thatsache, dass seit der grauesten Vorzeit bei den Ariern sich Tonfolgen, die sich hauptsächlich um diesen Ton ordneten (s. Akustik d. Alten), einer besonderen Beachtung erfreuten; so wie, dass in der Neuzeit sich immer mehr eine Vorliebe für melodische Tongänge ausbildete, welche, in der ursprünglichen Diatonik sich bewegend, auf diesem Tone schlossen — welche Vorliebe selbst bewirkte, dass man ähnliche Tonverbindungen auf jeden anderen Ton aufbaute — hatte zur Folge: dass man jede neuerfundene Tonbenennung, z. B. die romanisch-syllabische

*) Die griechischen Wörter, welche mit K beginnen, befinden sich unter C nur, wenn sie in den geläufigen lateinischen Sprachgebrauch übergegangen sind. Demnach sind alle Artikel, welche hier vermisst werden, unter K aufzusuchen.

durch *ut*, von diesem Klange aus begann (s. Solmisation). Auch die Akustik (s. d.) fand bei ihren Untersuchungen, dass der tiefste Klang des Hörbaren in nächster Nähe einer tieferen Octave dieses *c* genannten Tones ist. Indem nun der Gebrauch dieser alphabetischen Tonbenennung und Tonbezeichnung sich die Alleinherrschaft errang, so wählte man für alle anderen Octaven dieselbe Darstellungsweise mit ihre besondere Lage kennzeichnenden Nebenmerkmalen, welche in dem Artikel Alphabet näher angegeben sind. Die in der neuesten Zeit festgestellte Tonhöhe des eingestrichenen *a'* auf 437,5 Schwingungen in einer Secunde (s. *A*) ergab, dass das kleine *c* durch 262,5 Schwingungen in einer Secunde entsteht, wonach sich die verschiedenen *c* in folgender Weise ergeben:

Name:	Zahl der Schwingungen:	Solmisationsname:
c^4	4200	
c^3	2100	
c^2	1050	= *c-sol-fa*
c^1	525	= *c-sol-fa-ut*
c	262,5	= *c-fa-ut*
C	131,25	= *c-ut*
C_1	65,625	
C_2	32,8125.	

Ein grosses *C* mit einer dahinter verzeichneten arabischen Ziffer 1 oder 2, also *C*. 1. oder *C*. 2. bedeutet dasselbe, was die italienischen Worte *canto primo* und *canto secondo* ausdrücken, nämlich erste oder zweite Gesangstimme. — Ein kleines *c* mit zwei darüber gezeichneten Strichen: $\overline{\overline{c}}$ findet sich auch als Applicaturbezeichnung in Gebrauch. Bei Anwendung dieser Bezeichnung zeigt es dem Violin- oder Zitherspieler u. s. w. an, dass er die erste Verrückung der Hand oder die zweite Fingerlage auf seinem Instrumente einnehmen soll, in welcher bei der Violine der Zeigefinger und bei der Zither der vierte Finger auf der *a*-Saite das $\overline{\overline{c}}$ greift. — Ausserdem wird noch das grosse **C** als rythmische Vorzeichnung für den $^1/_1$- und durchstrichen **₵** für den $^2/_2$-Tact angewandt, welche Anwendung in seiner Aehnlichkeit mit einem Halbkreise seinen Grund hat und in dem Artikel Tactzeichen eingehender besprochen wird. — Hier sei auch noch bemerkt, dass der Bass- oder *F*-Schlüssel aus dem umgekehrten grossen Ɔ entstanden ist, worüber das Nähere in der Abhandlung Schlüssel zu finden ist. C. B.

C-ut (franz., ital.: *C-do*) ist die alphabetisch-syllabische Tonbezeichnung für unser grosses *C*, welche in der Blüthezeit der Solmisation für den als tiefsten angenommenen Klang in der Musik gebraucht wurde, wenn man diesen besonders kennzeichnen wollte. 2.

C-fa-ut ist die alphabetisch-syllabische Tonbenennung, welche in der Blüthezeit der Solmisation für das jetzige sogenannte kleine *c* in Gebrauch war. Diese Benennung entstand, indem man die Sylben, die in der Mutation möglicher Weise auf diesem Klang gesungen werden konnten (s. Mutation) aneinanderreihte, und mit der alphabetischen Benennung desselben so vereinigte, dass der alphabetische Tonname, *c*, den Anfang und die romanische Grundbenennung, *ut*, den Schluss der zusammengesetzten Bezeichnungsweise bildete. 2.

C-sol-fa war zu Ende der Solmisationszeit der Tonname für unser zweigestrichenes *c*. Dasselbe lag eigentlich oberhalb der Grenze der gewöhnlich nur angewandten Töne, wurde jedoch zuweilen schon gebraucht. In der Mutation konnten nur die Sylben *sol* und *fa* Anwendung für diesen Klang finden, und man nannte ihn desshalb, den sonstigen ähnlichen Tonbenennungen: *c-ut*, *c-fa-ut* und *c-sol-fa-ut* (s. diese) entsprechend, da die Sylbe *ut* für diesen Ton nicht gebraucht werden konnte: *C-sol-fa*. 2.

C-sol-fa-ut war in der Zeit der Solmisation die correcteste Bezeichnung für unser heutiges eingestrichenes *c*. In der Mutation (s. d.) konnte diese Tonstufe entweder auf *ut*, *fa* oder *sol* gesungen werden, sonst auf keine andere Sylbe, wesshalb man diese Sylben vereint als Tonnamen anwandte, mit der hinzugefügten alphabetischen Benennung. Damit man nun sicher war, dass es sich um einen *c* oder *ut*

genannten Ton handelte, ordnete man die Folge der Tonbenennungen derartig an, dass der alphabetische Name vorn und der syllabische am Ende des zusammengesetzten Namens erschien. 2.

Cabaletta (ital.) ist ein kurzer melodischer Satz innerhalb der Arie, der gewöhnlich zweimal im Verlaufe der Nummer vorkommt und das erste Mal so, wie er dasteht, gesungen oder gespielt wird, das zweite Mal aber mit Verzierungen und Freiheiten im Tempo und Vortrag. Die C. kommt auch losgelöst aus dem Zusammenhang mit der Arie als selbstständiges, kleines, ariettenmässiges Tonstück vor.

Cabalone, Michele, auch Gabelone oder Gabellone geschrieben, war ein italienischer Componist der Mitte des vorigen Jahrhunderts, der in seiner Geburtsstadt Neapel 1773 im besten Mannesalter gestorben ist. Bekannt sind von ihm die heroischen Opern »*Alessandro nell' Indie*« und »*Adriano in Siria*«, so wie ein Passions-Oratorium, das sich im Manuscript in der Bibliothek des Pariser Conservatoriums befindet. Drei seiner Arien für Sopran und für Tenor werden in der Hofbibliothek zu Wien aufbewahrt.

Cabel, Maria Josephe, geborene Dreulette, eine der vorzüglichsten dramatischen Sängerinnen der Gegenwart, besonders im Coloraturfache, wurde am 31. Januar 1827 zu Lüttich geboren und, da sie hervorragende musikalische Talente zeigte, schon frühzeitig im Klavierspiel unterrichtet. Nach dem Tode ihres Vaters erhielt sie ihre Familie durch Ertheilung von Musikstunden, bis der Gesanglehrer Cabel ihre frische, zierliche Stimme kennen lernte, die Ausbildung derselben übernahm und sie heirathete. Mit diesem zog sie 1847 nach Paris, sang sehr beifällig im *Château des fleurs* und liess sich, auf Meyerbeer's Veranlassung, in das Conservatorium aufnehmen, wo sie bis 1849 studirte und dann ihre dramatische Laufbahn in der *Opéra comique* glänzend begann. Bald folgte sie einem Rufe nach Brüssel, kehrte aber 1853 wieder nach Paris zurück, wo sie zuerst am *Théâtre lyrique* sang, hierauf aber wieder für die *Opéra comique* gewonnen wurde, da Meyerbeer für sie die Rolle der Katharine im »Nordstern« (1854) bestimmt hatte. Mit dieser Partie erlangte sie ihre Berühmtheit, die sich noch mehr steigerte, als derselbe Meister eigens für sie die »Dinorah« (1859) schrieb, die sie auch zwei Jahre später unter enthusiastischen Beifallsäusserungen in St. Petersburg sang. Bald darauf zog sie sich von der Bühne zurück. Ihre Stimme war nicht gross, aber von sympathischer Klangfarbe, seltenem Schmelze und ungemeiner Volubilität, ihre Darstellung fein und graciös. In der Spieloper galt sie für unübertrefflich.

Cabezone, Antonio, 1510 (nach Anderen 1511) in Madrid geboren, war ein in damaliger Zeit in Spanien berühmter Tonkünstler, der besonders als Kapell- und Kammermusicus am Hofe Philipp's II. sich hervorthat, sodass man ihm nach seinem am 26. März 1566 zu Madrid erfolgten Tode eine ihn sehr ehrende Inschrift auf sein Grab in der Franziscanerkirche daselbst setzte. Von seinen Werken ist nur eines, betitelt: »*Libro de Musica para tecla, harpa, y viguela*«, dessen Original in der Escurial-Bibl. zu Madrid befindlich sein soll, bei Francisco Sanchez 1578 auf Veranlassung seines Sohnes durch den Druck bekannter geworden. Mehr siehe in »*Antonii Bibl. Hisp.*«. †

Cabilliau, auch Cabelliau geschrieben, ein belgischer Tonkünstler des 16. Jahrhunderts, von dem sich Compositionen auf der Bibliothek zu Cambrai vorfinden.

Cabinet d'orgue (franz.), der Kasten an einer Orgel, der bei uns gewöhnlich Positivkasten genannt wird.

Cabiscola (ital.) hiess im Mittelalter derjenige Diener der römischen Kirche, welcher als der Vornehmste unter den Sängern im Chore vorzusingen oder den Gesang zu leiten hatte.

Cabreta oder **Cabretta,** auch wohl französisch Chevrette genannt, war höchst wahrscheinlich der Name einer Schalmeienart im Mittelalter, die mit einem daran befindlichen Luftbehälter von Ziegenfell gebaut wurde. †

Caccia (ital.), heisst eigentlich nur Jagd, wird aber auch kurzweg in der Bedeutung für *Musica di c.*, d. h. Jagdmusik, gebraucht und, da eine solche gewöhnlich nur für Hörner geschrieben ist, wohl auch für Hornmusik.

Cacciati, Domenico Maurizio, Kapellmeister an der Kirche San Petronio zu Bologna, blühte als Kirchen- und Operncomponist um 1660. Er hat zahlreiche Werke, namentlich bei seinen Lebzeiten vielfach aufgeführte Opern hinterlassen, als *»Orlando furioso«*, *»Nitetti«* u. s. w., die jedoch sämmtlich nicht in den Druck gekommen sind.

Caccini, Giulio, ein Römer und daher auch häufig Giulio Romano genannt, berühmter Sänger und Componist, ist einer der Erfinder der heutigen Recitativform. Sein Geburtsjahr lässt sich, aus der Vorrede zu seinen *»Nuove musiche«* (1611) zu schliessen, auf 1558 oder 1560 annehmen. Im Gesang und Lautenspiel wurde er von Scipione della Palla unterrichtet und kam schon 1578 nach Florenz, wo er wahrscheinlich auch und zwar vor 1640 gestorben ist. So gross C.'s Ruhm als Sänger war, so wurde er doch noch weit mehr als musikalischer Reformator gepriesen. Nach dem Vorgange des Vincenzo Galilei war er der Erste, der den monodischen Gesang, namentlich die Arie (s. d.), den damals fast allein üblichen mehrstimmigen, contrapunktischen Tonstücken entgegensetzte, diese Musikform ausbildete und zur Bedeutung brachte, um so mehr, als er kein geschickter Harmoniker und Contrapunktist war. In dem kunstsinnigen Hause des Grafen Giovanni Bardi di Vernio und nach dessen Abgang nach Rom in dem des Jacopo Corsi sang er mit Begleitung der Theorbe Gedichte, die von ihm in Musik gesetzt waren und mit denen er enthusiastischen Beifall in dem Künstler- und Gelehrtenkreise dieses Hauses errang. Daran anknüpfend dichtete Bardi grössere Scenen und endlich Rinuccini das Schäferspiel *»Dafne«*, welches 1594 von Peri und C. gemeinschaftlich componirt wurde. Sechs Jahre später schuf Rinuccini die erste *Tragedia per musica*, *»Euridice«* betitelt, die Peri und C. erst gemeinschaftlich, dann Jeder noch für sich componirten und damit die Schöpfer unserer heutigen Oper wurden. Von C.'s Compositionen können noch genannt werden: *»Combattimento d'Apolline col serpente«*, dramatische Scene vom Grafen Bardi, *»Il ratto di Cefale«* (mit Peri) und *»Le nuove musiche«*, eine Sammlung einstimmiger Madrigale und Canzonen. — Seine Tochter und Schülerin, Francesca C., war eine eben so berühmte Sängerin als Componistin. Sie ist 1581 oder 1582 zu Florenz geboren und war mit Signorini Malaspina verheirathet. Sie componirte ein- und zweistimmige Gesänge (Florenz, 1618) und die Balletoper *»La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina«*, in Florenz bei Hofe aufgeführt und 1625 im Druck erschienen. Eine andere ihrer Compositionen, *»Rinaldo inamorato«*, war vormals im Besitz des Abbate Baini und wird jetzt auf der Bibliothek der Minerva in Rom bewahrt.

Cachucha (span.), ist die nationale Benennung für einen andalusischen Tanz, der, dem Bolero ähnlich, nach einem Tanzliede, ebenfalls C. genannt, ausgeführt wird. Die Melodie dieses Tanzes, in mässiger Art sich im $^3/_4$-Tact bewegend, zeigt in ihrer heutigen Form die Gestaltung aller anderen Tänze: Der Haupttheil, bestehend aus zwei 8- oder 12-tactigen Abschnitten, die jeder wiederholt werden müssen, bildet Anfang und Ende desselben, zwischen beiden befindet sich ein Trio in gebräuchlicher Art, rhythmisch und melodisch von dem Haupttheil verschieden. Der Tanz selbst wird in seiner Heimath, Granada, wo die Sage geht, dass er maurischer Abstammung sei, von einem Paare ausgeführt, um welches sich die Zuschauer im Kreise lagern. Das mit Castagnetten versehene Tanzpaar zeigt in oft sehr schwierigen mimischen Ausdrücken und Bewegungen des Oberkörpers, welche einen gewissen üppigen Charakter tragen, eine Geschicklichkeit, die die Zuschauer bis zum lautesten Ausbruch der Bewunderung hinzureissen vermag. In der ursprünglichsten Form der C. hatten die Zuschauer die Aufgabe, das Tanzlied zu singen, und ein Guitarrespieler gab zu dem Gesange eine einfache Begleitung; jetzt lässt man nur im Trio Gesang ertönen. — Durch Fanny Elsler im Ballet *»Le diable boîteux«* und später durch Pepita de Oliva hat die C. in der modernisirten Gestalt europäische Berühmtheit erlangt. 2.

Cacofonia (ital., dem Griechischen entlehnt), übler Klang, Missklang, das Gegentheil von *Sinfonia* (s. Kakophonie).

Cadaux, Justin, französischer Operncomponist, wurde am 13. April 1813 zu Alby, Departement des Tarn, geboren und trat bereits 1825 in das Pariser Conservatorium, wo im Klavierspiel Zimmermann und in der Harmonielehre Dourlen

ihn unterrichteten. Nach Vollendung seiner musikalischen Studien liess er sich in Bordeaux als Musiklehrer nieder. Seine Oper »*La chasse saxonne*« gefiel 1830 sehr in Toulouse und bahnte ihm den Weg zur *Opéra comique* in Paris, wo er die einactigen Opern »*Les deux gentilhommes*« (1852) und »*Les deux Jaquet*« nicht ohne Erfolg zur Aufführung brachte. Diese Werke zeigen Talent und Sinn für melodische ansprechende Form, haben aber keinerlei künstlerischen Werth.

Cadet, Jean, nach dem Dresdener Hof- und Staatskalender des Jahres 1729 ein dort an der königl. Kapelle als Kammermusiker angestellter Contrabassist. 0.

Cadeac, Pierre, französischer Tonsetzer aus der Mitte des 16. Jahrhunderts. Gedruckt existiren noch von ihm fünfstimmige Motetten (Paris, 1544), von denen ein Exemplar sich in der Bibliothek des Abbate Santini in Rom befindet; ferner eine vierstimmige Messe, enthalten in der von A. Cardone herausgegebenen Sammlung von zwölf Messen (Paris, 1554) und endlich eine Sammlung seiner vier-, fünf- und sechsstimmigen Motetten (Paris, 1555).

Cadena di Trilli (provinzialistisch ital.) = *Catena di Trilli*, s. Trillerkette.

Cad., Abkürzung für:

Cadenz (franz.: *cadence*, italien.: *cadenza*, latein.: *cadentia*), Clausel, Schluss, Schlussclausel, Schlussfall, Stimmfall, Tonschluss u. s. w. C. kommt von dem lateinischen »*cadere*« — »fallen«, welches Wort indessen rhetorisch und grammatisch schon bei Cicero auch in dem Sinne »schliessen«, »endigen« gebräuchlich ist*). »Ein ganzes Werk würde die geschichtliche Entwickelung der Lehre von den Cadenzen nicht fassen, und die abweichenden Benennungen und Erklärungen sind zahllos«, klagt schon Fink in Schilling's »Universal-Lexikon der Tonkunst« (Stuttgart, 1835). Auch hier kann daher nur das Nothwendigste Platz finden. Einen sehr ausführlichen, aber doch nicht erschöpfenden Artikel über die C. findet man in G. F. Ebhardt's »Höheren Lehrzweigen der Tonsetzkunst« (Leipzig, 1830). Mattheson (»Vollkommener Kapellmeister«, Hamburg 1739, S. 141) fasst den Begriff C. kurz dahin: »Cadenzen sind Ruhestellen, Absätze, von den Alten *clausulae* genannt.« Joh. Gottfr. Walther erklärt (»Musikal. Lexikon«, Leipzig 1732): »Cadenzen dienen, ein Tonstück gänzlich oder zum Theil zu endigen«, und Sulzer (»Theorie der schönen Künste« B. I, Art. C.) nennt Alles Cadenz, »was das Gefühl des Endes oder doch einer Ruhestelle, eines Abschnittes und Einschnittes erweckt«. Aehnlich lassen sich Marpurg u. A. aus. Später wurde der Begriff C. so weit gefasst, dass an den Zweck der C., Etwas abzuschliessen, gar nicht mehr gedacht wurde und endlich jeder Harmonieschritt C. hiess. In denselben Fehler verfällt Gottfried Weber (»Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst« 3. Aufl., II. Bd., Seite 238) mit seiner Erklärung: »Jeden Harmonieschritt, wo nach einem Vierklange ein leitergleicher Dreiklang folgt, nennen wir eine Cadenz.« S. W. Dehn (»Theor.-prakt. Harmonielehre«, Berlin 1860, S. 237) kehrt zu der alten Auffassung zurück: »Cadenz oder Tonschluss bedeutet hier eine gewisse Folge von Accorden, mittelst welcher entweder ein ganzes Tonstück vollständig abgeschlossen, oder doch eine Periode von der anderen getrennt ist.« Unter den neueren Theoretikern scheint A. B. Marx den Ausdruck C. absichtlich zu meiden; J. C. Lobe (»Lehrbuch der musikal. Comp.«, Leipzig 1868, I. B., S. 175) versteht darunter jede Fortschreitung aus dem Dominant-Accord in den tonischen Dreiklang, und E. F. Richter (»Lehrbuch der Harmonie«, Leipzig 1857, S. 27 und 69) überhaupt jede Accordfolge von solcher Einrichtung, dass sie an Stelle eines Ganzschlusses stehen kann. Diese Fassungen des Begriffes C. sind theils zu weit, theils zu eng. Genau würde die Definition wohl im Anschlusse an die früheren Erklärungen dahin zu geben sein: »dass man unter einer C. jedwede Ton- oder Accordfolge versteht, sobald sie das Ende eines ganzen Tonsatzes bemerkbar macht, oder doch gewisse rhythmische Glieder (Abschnitte, Sätze, Perioden, Periodengruppen u. s. w.) von einander trennt«.

---

*) Es ist daher mindestens fraglich, ob man (wie unter Anderen auch Marpurg annimmt) den Ausdruck Cadenz nur darum gewählt habe, weil in gewissen C.n die Bassstimme um mehrere Stufen fällt. Und dennoch hat man auf diese Annahme sogar eine Regel gegründet, nämlich die, dass in jeder richtigen C. der Bass nicht steigen dürfe.

Man darf dann Fortschreitungen von solcher Einrichtung, dass sie als C.n verwendet werden können, ohne Rücksichtnahme auf ihre rhythmische Stellung wohl »cadenzirende Fortschreitungen«, nie aber C.n nennen. — Besteht nun eine C. aus einer einfachen Tonfolge, so heisst sie eine »melodische C.«; eine cadenzbildende Accordfolge nennt man »harmonische C.«. — Die Contrapunktisten kennen eigentlich nur zwei Arten von melodischen Cadenzen, nämlich die aufwärtssteigende (a) und die abwärtssteigende (b). Sie erhielten jede dieser C.n in jeder der sechs gebräuchlichen Kirchen-Tonarten (c, s. auch »Kirchentöne«). Die beiden dem Grundtone am nächsten liegenden Töne der Scala einer Kirchen-Tonart heissen die Leitetöne der betreffenden Tonart und zwar in 1. bei c der aufsteigende, in 2. der absteigende. Bei der aufwärtssteigenden C. musste der Leiteton*) (die siebente Stufe der Scala), wenn er von der Octave des Grundtones der Tonart um eine ganze Tonstufe entfernt war, in allen Tonarten mit Ausnahme des *tonus phrygius* (*E-e*, s. unter »Phrygisch« und »Kirchentöne«) um einen Halbton erhöht werden (d). Dabei sah man es gern, wenn vor dem Leitetone, also vor der erhöhten siebenten Stufe, bereits die Octave des Grundtones gehört wurde (e); war dieses nicht der Fall, was keineswegs als Fehler galt, so musste in dem äolischen Kirchentone (s. »Aeolisch«) auch die vorhergehende sechste Stufe erhöht werden (f). Diese Abweichungen von der Diatonik waren indessen wohl zunächst nur im mehrstimmigen Gesange und bei mehrstimmiger Begleitung des einstimmigen Gesanges (mit Orgel) gebräuchlich; im unbegleiteten einstimmigen Choralgesange vermied man, nach Mittheilungen gleichzeitig lebender Tonlehrer, noch im 16. Jahrhundert diese Verletzung der diatonischen Fortschreitung. Weil diese Erhöhungen in früherer Zeit von den Componisten gar nicht angedeutet wurden, so ist es bei Uebertragung älterer Tonsätze sehr schwer, ihre Stellung zu ermitteln; leider ist man in diesem Bezuge nicht immer vorsichtig genug gewesen und hat so dem Charakter solcher Compositionen oft nicht wenig geschadet.



Eigentliche harmonische C.n kannte man zunächst selbst im mehrstimmigen Satze gar nicht. Man hatte eben keine Accordlehre in unserem Sinne, sondern betrachtete jede Stimme für sich. In der Periode der Einstimmigkeit hatte man sich gewöhnt, ein besonders charakteristisches (wenn nicht das einzige) Merkmal jedes Kirchentones in den Schlusstönen resp. Schlussschritten der betreffenden Scala zu finden, und das behielt man auch noch in dem ersten Theile der Periode der Mehrstimmigkeit bei. So entstand die merkwürdige Ansicht, dass verschiedene Stimmen an ein und derselben Stelle in verschiedenen Tonarten cadenziren könnten. So sollte in dem folgenden Schlusse die oberste Stimme in der mixolydischen, die zweite in der phrygischen, die dritte und vierte in der jonischen Tonart schliessen. Später unterschied man auch die mehr-

*) In dem jonischen und lydischen Kirchentone liegt er so wie so nur um eine Halbtonstufe tiefer als die Octave des Grundtones, für diese Tonarten gilt also die Bestimmung nicht.

stimmigen Schlüsse nur nach den Tonarten als C. in dem dorischen etc. Kirchentone. — Je nach der Lage der Leitetöne verändern sich die melodischen Schritte in



den übrigen Stimmen; es entstehen daher in der harmonischen C. jeder Tonart mancherlei Modificationen. In der phrygischen Tonart muss je einer der Leitetöne im Basse liegen, weil auf der Quinte dieser Tonart kein reiner Dreiklang möglich ist; sie lässt also eine geringere Veränderung ihrer harmonischen C. zu. Im dreistimmigen Satze ist die Zahl dieser Möglichkeiten etwas grösser als im vierstimmigen, aber doch immer noch beschränkter als in anderen Kirchentönen. — Die harmonischen C.n in der dorischen, lydischen, mixolydischen, äolischen und jonischen Tonart sind ihrer Einrichtung nach nicht wesentlich von einander verschieden; sie werden hier daher nur in der letzteren Touart angegeben und können leicht auf die betreffenden anderen Kirchentöne übertragen werden*). Für den phrygischen Kirchenton finden sie sich besonders angegeben. — Zu bemerken ist noch, dass der Schlussaccord in allen Fällen nur die grosse Terz und reine Quinte in engerer und weiterer Lage und mit oder ohne Verdoppelung einzelner Töne enthalten darf, und dass daher die Terz des Schlussaccordes im dorischen, phrygischen und äolischen Kirchentone zu erhöhen ist.

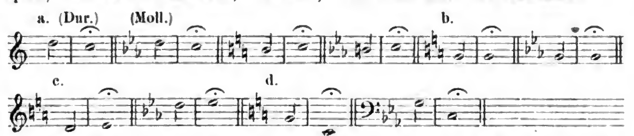


Die Striche deuten das Fortschreiten der Leitetöne an. — Nachdem man sich mehr und mehr gewöhnte, bei mehrstimmigen Sätzen an Harmoniefolgen statt an Verbindung von Melodien zu denken, nahm man es in Bezug auf die Fortschreitung des absteigenden Leitetones weniger genau und gab endlich bei Beschränkung der Tonarten auf unser Dur und Moll die Idee eines absteigenden Leitetones gänzlich auf. Als vollkommenste Form einer C. galt ein Schluss, wenn in ihm der Dominant-Accord in folgender Lage in den tonischen Dreiklang fortschritt. Sie hiess *Cadentia ordinaria.*



*) Dabei ist die Erhöhung des aufsteigenden Leitetones in der dorischen, mixolydischen und äolischen Tonart nicht zu übersehen.

Die melodischen C.n unterschied man dabei nur nach der Stimme, welche bei dieser Form die betreffende Wendung zu singen hatte. Die Wendung a (im folgenden Beispiele) hiess daher die Discant-, b die Alt-, c die Tenor- und d die Bassclausel.



Die harmonischen C.n unterschied man nun nach verschiedenen Bedingungen, namentlich aber nach der Wendung, welche der Bassstimme dabei zufiel. Es gab daher zahllose Arten und doch blieben alle Versuche einer Classificirung vollkommen unzulänglich. Es gab eine *Cadenza cantizans* (wenn der Bass die Discantclausel gebraucht) u. s. w. Eine weitere Aufzählung der verschiedenen Arten sehe man in J. G. Walther's »Musikal. Lexikon« und an anderen Orten nach. Die Hauptgattungsnamen, soweit sie noch jetzt gebräuchlich sind, werden bei der Aufzählung der C.n in diesem Artikel zu geben sein. Hier muss aber zuvor noch auf einige abweichende Bedeutungen aufmerksam gemacht werden, welche in den Begriff C. hineingetragen worden sind. — Um das Gefühl auf den Schluss noch mehr vorzubereiten, es für denselben empfänglicher zu machen, verzögerte man den Eintritt des Schlussaccordes etwas, indem man den vorhergehenden Accord der C. verlängerte (a). Später hob man einzelne Töne dieses Accordes durch Ausschmückung mit einer Verzierung (b) (Voraushahme, Triller, Doppelschlag u. s. w.) mehr hervor und nannte die C. nun *Cadenza fiorita* oder ausgeschmückte, verzierte C. Dann gab man auch dem die C. vorbereitenden Accord eine Verzierung, die aber bald in die halsbrechendsten Passagen u. s. w. ausartete. Man gewöhnte sich endlich, die Ausschmückung für die C. selber zu halten, und daher kommt es, dass die Franzosen den Triller *cadence* nennen und wir von Bravour-Cadenzen sprechen können. Die letzteren sollen zwischen 1710 und 1716 aufgekommen und bald in Mode gebracht worden sein. Die Componisten führten recht vernehmlich den Quartsextaccord des tonischen Dreiklanges ein, setzten über denselben eine *Fermate* und hinter ihn eine Pause mit *Fermate* (c) und überliessen dann die Verzierung des vorbereitenden Quartsextaccordes dem Geschmacke des Sängers. Das Orchester u. s. w. hatte zu pausiren, bis der Solist durch Triller oder Trillerkette auf den ersten Accord der eigentlichen C. fiel und damit anzeigte, dass er mit seinen Sprüngen fertig war. Diese verzierten C.n sollten dem Virtuosen



Gelegenheit bieten, brillante Technik und guten Geschmack zu zeigen. Später schrieben die Componisten diese C.n selbst und liessen sie wohl auch begleiten. Der gute Geschmack verwirft nur die Ausschreitungen, und diese werden sicher auf dem jetzt eingeschlagenen Wege am besten vermieden. Eine solche vom Componisten vorgeschriebene Bravour-Cadenz findet sich z. B. im *Allegro* von Beethoven's *C*-dur-Sonate Op. 2, Nr. 3. — Tosi (siehe Agricola, »Anleitung zur Singekunst aus dem Italienischen des Herrn P. Fr. Tosi«, Berlin, 1757), nach dessen Angabe die Zeit ihres Entstehens bestimmt worden ist, nennt die Bravour-Cadenzen »Kunstfeuerrad«. — Man hat sich übrigens durch den falschen Gebrauch des Ausdruckes C. nicht immer irre führen lassen, denn J. G. Walther eben so wie Mattheson scheiden genau die C. von der Verzierung. Der erstere sagt (Walther, »Musikal. Lexikon«): »Wenn die Franzosen ihr variirtes *Trillo* oder *tremblement* eine C. nennen, so wird das Accidenz bei einer C. vor die Substanz selbst ausgegeben. Da auch von italienischen Sängern gemeldet wird, dass sie doppelte und dreifache C.n von 2, 3, 4 bis 8 Tacten machen, so ist hiermit auch dasjenige Moduliren, so vor der Cadenz hergeht und gleichsam den Weg bahnet, zu verstehen, es sei nun selbiges vom Componisten aufgeschrieben oder werde vom Sänger extemporisiret.« Auch bei Mattheson gelten die Verzierungen nur als solche, »gleichsam wie Complimente beim Abschiednehmen«. — Der Orgelpunkt (s. d.) dient meist dazu, den Eintritt des Schlusses zu verzögern; man hat ihn daher gleichfalls, und zwar kaum mit grösserem Rechte wie die verzierten C.n, zu den C.n gerechnet und »angehaltene Cadenz« genannt. — Gegenüber diesen übertragenen Bedeutungen des Wortes C. bezeichnet man den ursprünglichen Begriff wohl durch den Ausdruck »eigentliche« oder »wirkliche Cadenz«. Nach dem Grade, in welchem die C.n ihrem eigentlichen Zwecke (dem des »Abschliessens«, »Endigens«) entsprechen, theilt man sie zunächst ein in Ganzcadenzen, Halbcadenzen und Trugcadenzen. Die Ganzcadenz schliesst vollkommen ab; sie steht daher auch am häufigsten am Schlusse der Tonstücke und heisst in ihrer am vollkommensten abschliessenden Form Finalcadenz, auch wohl Haupt- oder Schlusscadenz. Die Halbcadenz schliesst zwar auch ab, regt aber stets die Erwartung auf etwas Folgendes an. In der Trugcadenz bereitet sich das Ohr auf den vollen Abschluss vor; — statt des erwarteten wirklich abschliessenden Tones oder Accordes tritt aber irgend ein anderer Ton oder Accord ein und so fühlt sich das Gehör gewissermassen getäuscht. Hieraus entstand der Name Trugschluss, Trugcadenz (ital.: *cadenza d'inganno* oder nur *inganno*, auch *cad. sfuggitta*; lat.: *clausula falsa, cadentia ficta*; franz.: *cadence rompue, cad. feinte, cad. évitée*). — Soll eine C. wirklich abschliessend wirken, so muss die in ihr vorkommende Ton- oder Accordfolge eine ganz bestimmte Einrichtung haben. Zunächst muss sie sich in einer bestimmten Tonart bewegen, und zwar in derjenigen, welche kurz vor der C. charakterisirt ist. Ein Herausgehen aus einer Tonart deutet eben keine Ruhe, sondern erhöhte Bewegung an. Ueber meine Auffassung des Tonartwesens habe ich mich schon in dem Artikel »Auflösung« ausgesprochen und werde mich unter »Tonart« noch weiter darüber verbreiten. Hier daher kurz nur so viel, dass eine Tonart der Inbegriff aller Töne resp. Accorde ist, die sich an den Tönen eines und desselben (des tonischen) Dreiklanges mit Hülfe der drei Grundintervalle (Octav, Quint und gr. Terz) vermitteln lassen. Jeder zu einer Tonart gehörige Ton muss also mit irgend einem Tone des tonischen Dreiklanges zu gleicher Zeit einem consonirenden Accorde angehören können. Desshalb muss auch die Ton- oder Accordfolge einer Ganzcadenz sich an einem Tone desjenigen tonischen Dreiklanges vermitteln lassen, in dessen Tonart der Tonsatz sich gerade bewegt, d. h. der letzte Ton, resp. die Töne des letzten Accordes müssen sich von dem vorhergehenden Tone oder Accorde aus dadurch finden lassen, dass man von den Tönen des tonischen Dreiklanges aus die Intervalle Octav, Quint oder grosse Terz abmisst. Dasselbe galt im Wesentlichen auch von den gebräuchlicheren Halbcadenzen, jedoch mit der Einschränkung, dass es auch Harmoniefolgen mit dem Charakter der Halbcadenz giebt, bei denen diese Bedingungen nicht zutreffen. Der Ton, von dem aus die nöthigen Intervalle abgemessen werden müssen, heisst vermittelnder Ton (s. unter »Auf-

lösung« Bd. I, S. 351 ff.). Hierzu eignen sich bei der C. am besten Grundton und Quinte des tonischen Dreiklanges (Tonica und Dominante der Tonart). Den Grund hierfür sehe man unter »Tonart« nach. Bei einem vollkommen beruhigenden Abschlusse (in der Ganzcadenz) müssen diese vermittelnden Töne zuletzt in derjenigen Bedeutung auftreten, die sie im tonischen Dreiklange haben, d. h. die Tonica muss tieferer, die Dominante höherer Ton einer Quinte sein u. s. w. Demnach muss am Schlusse ein Ton des tonischen Dreiklanges oder dieser selbst erscheinen. Soll eine solche Ganzcadenz möglichst kräftig und energisch wirken, so muss der vermittelnde Ton in dem dem Schluss-Tone oder -Accorde vorhergehenden Tone oder Accorde in der entgegengesetzten Bedeutung auftreten *), d. h. die Tonica als höherer, die Dominante als tieferer Ton einer Quinte. In der Halbcadenz dagegen erscheint der vermittelnde Ton zuletzt in einer Bedeutung, welche derjenigen geradezu entgegengesetzt ist, die er im tonischen Dreiklange hat, d. h. die Tonica als höherer, die Dominante als Grundton einer Quinte — und so hält die Halbcadenz die Erwartung auf etwas Folgendes noch rege. In der Regel wird der vermittelnde Ton in dem vorletzten Tone oder Accorde die ihm zukommende Bedeutung haben, der Schritt in einer Halbcadenz wird also meist die Umkehrung einer Ganzcadenz sein. Unbedingt erforderlich ist dies aber keineswegs, wenigstens bei den harmonischen C.n nicht. Je nachdem die Dominante oder die Tonica der Tonart als vermittelnder Ton erscheint, kann man die Ganz- und Halbcadenzen noch eintheilen in authentische und plagale **). Bei den harmonischen C.n mit dissonanten Accorden treten meist Tonica und Dominante gleichzeitig als vermittelnde Töne auf; bei ihnen hängt die Beantwortung der Frage, ob sie authentisch oder plagal sind, davon ab, welche Vermittelung zufällig die vorherrschendere ist. Diese C.n werden daher in der Uebersicht besonders aufgeführt werden müssen. Die melodischen wie die harmonischen C.n werden hier nur für die *C*-dur- und für die *C*-moll-Tonart angegeben. Diese Uebersicht lässt sich sehr leicht in andere Tonarten übertragen, wenn man für die durch Viertel- resp. Halbenoten angegebenen vermittelnden Töne die betreffenden Töne eines anderen tonischen Dreiklanges nimmt und von diesem aus dieselben (vermittelnden) Intervalle abmisst.



A. Melodische Cadenzen.

I. Authentische. II. Plagale.

a. Für *C*-dur.



*) Die Gründe dafür sehe man unter »Fortschreitung« nach.

**) Die Anwendung dieser Ausdrücke ist vollkommen berechtigt, weil der Unterschied zwischen diesen beiden Schlussarten Aehnlichkeit hat mit demjenigen zwischen dem authentischen und dem plagalen Modus derselben Tonreihe. In der Octave von *A* bis *a* waren nämlich im authentischen Modus die Töne *A* und *e*, im plagalen dagegen *A* und *d* Haupttöne (s. Authentisch).

I. Authentische. **II. Plagale.**


b. Für *C*-moll.



B. Harmonische Cadenzen mit consonanten Accorden.

I. Authentische. **II. Plagale.**


a. Für *C*-dur.





b. Für *C*-moll.





Den Charakter einer harmonischen Halbcadenz hat auch die Verbindung des Ober- mit dem Unterdominant-Dreiklange, namentlich, wenn der tonische Dreiklang vorhergeht (a). Die Vermittelung erfolgt dabei an Tonica und Dominante der Tonart gleichzeitig, indem die Tonica im Unterdominant-Dreiklange als höhere Quint, die Dominante aber im Oberdominant-Accorde als tiefere Quint erscheint. Am vollkommensten wirkt dieser Schluss, wenn der Oberdominant-Dreiklang letzter Accord ist (wie bei b). In Moll entsteht dadurch der Schluss in der sogenannten phrygischen Kirchen-Tonart (c).

---

*) Es giebt natürlich noch verschiedene andere melodische Wendungen, welchen die



entsprechende Vermittelung zu Grunde liegen kann. Bei denselben aber tritt diese Vermittelung nur unter Bedingungen unzweifelhaft hervor, während ohne diese Bedingungen eine näher liegende Vermittelung sich geltend macht; dasselbe gilt übrigens zum Theil schon bei den oben mit einem Kreuz versehenen cadenzirenden Schritten. Diese zweifellose Feststellung der Vermittelung ergiebt sich am leichtesten dann, wenn solche C.n im mehrstimmigen Satze, also bei Accordfolgen in einzelnen Stimmen auftreten (s. »Fortschreitung«, »Vermittelung« u. s. w.). Man betrachtet diese Art melodischer C.n daher besser als Fortschreitungen einzelner Stimmen in irgend einer harmonischen C.



C. Harmonische Cadenzen mit dissonanten Accorden
(Verbindung der Dissonanzen der Tonart mit dem tonischen Dreiklange, siehe unter »Auflösung« Bd. I, S. 353).

a. Für *C*-dur.

Ganzschlüsse.



b. Für *C*-moll.

Ganzschlüsse.



Die Halbcadenzen mit dissonanten Accorden sind eben so wie oben blosse Umkehrungen der hier angedeuteten Schritte, sie werden daher nicht besonders aufzuführen sein. Die halben Noten bezeichnen in den Beispielen unter C die vermittelnden Töne, die Richtungsstriche geben an, nach welchen Tönen des Schlussaccordes die Fortschreitung am besten erfolgt (s. »Fortschreitung«, »Auflösung«, »Harmonieprincip« u. s. w.). Die dissonanten Accorde sind hier in der Grundform gegeben; wie sich aus diesen die Stammaccorde und deren Umkehrungen ergeben, resp. auf welche Weise dadurch die Formen der C.n sich verändern müssen, sehe man unter »Consonanz« und »Dissonanz«, »Auflösung«, »Fortschreitung« u. s. w. nach. Auch die Anwendung übervollständiger dissonanter Accorde zu C.n findet dort Erklärung und Begründung. Eben so wird sich in diesen Artikeln und unter »Dreiklang«, »Umkehrung« u. s. w. ergeben, dass auch bei C.n mit consonanten Accorden von jedem zu einer solchen C. gehörenden Accorde die verschiedensten Umkehrungen und Umlagerungen verwendet werden können. — Von den Accordformen, den Umkehrungen und Umlagerungen, welche in einer C. vorkommen, hängt der Charakter der C. zum nicht geringen Theile mit ab. Schon der durch Schwebungen und Combinationstöne

beeinflusste und darum sehr verschiedene physische Klang (s. das. u. unter **Akustik**) verschiedener Accordformen wirkt sehr darauf ein, ob eine C. einen vollkommener oder unvollkommener abschliessenden Charakter hat; von weit grösserem Einflusse sind aber die Modificationen, welche die Beziehungen zweier Accorde durch Einwirkung des Melodieprincipes (s. d.) u. s. w. bei Anwendung verschiedener Accordformen erleiden. So treten in jeder Accordfolge die beiden äussersten Stimmen ganz besonders hervor. Die einfachste Vermittelung dieser Stimmen muss daher der harmonischen Vermittelung des ganzen Schrittes möglichst genau entsprechen, wenn der Abschluss möglichst vollkommen wirken soll. Dies gilt namentlich in Beziehung auf die Bassstimme. Die Vermittelung dieser Stimme entspricht der harmonischen Vermittelung am vollkommensten, wenn sie bei ihren Schritten sich in den Grundtönen der verwendeten Accorde bewegt, d. h. wenn die Stammformen dieser Accorde gebraucht werden. Daher wird ein Schluss mit den Stammformen der Dreiklänge (a) besser abschliessen, als wenn einer oder beide Dreiklänge als Sexten- (b) oder Quartsextenaccorde erscheinen; aus demselben Grunde wird die Anwendung des Haupt-Septimenaccordes der Dominant-Dissonanz (c) eine vollkommenere C. ergeben, als wenn man eine Umkehrung dieses Accordes, oder irgend eine andere Accordform der Dominant-Dissonanz (d) verwendet. Die höheren Stimmen müssen, wenn eine C. recht vollkommen sein soll, melodisch möglichst vollkommen cadenziren; dies gilt wieder ganz besonders von der höchsten (als einer äusseren) Stimme, die darum möglichst kleine Schritte machen und im letzten Accorde eine Octave von dessen Grundton ergreifen muss. Daher wirkt die C. bei e minder vollkommen abschliessend als bei f. Noch vollkommener wird der Abschluss werden, wenn mehrere C.n mit einander verbunden werden. So verbindet man wohl die authentische Ganzcadenz mit der plagalen (g) oder mit einer Halbcadenz (h) zur vollkommenen C. Die Ganzcadenzen mit Dominant-Dissonanzen verbinden gewissermassen die authentische mit der plagalen C., sie haben daher mehr oder minder den Charakter der vollkommenen C.n. Die authentische Ganzcadenz, die vollkommene C. und die Ganzcadenz mit Dominant-Dissonanzen werden am allerhäufigsten am Schlusse eines ganzen Tonstückes verwendet; man nennt dieselben daher vorzugsweise auch wohl Final- oder Hauptcadenzen (i).



*) Man nennt die plagale Ganzcadenz sowohl allein, als auch in dieser Verbindung mit der authentischen Ganzcadenz, Kirchenschluss, weil sie sich in kirchlichen Tonsätzen häufig als Finalcadenz verwendet findet; auch der Name »lange Cadenz« ist gebräuchlich, der davon herrührt, dass man sie oft in langen Noten darstellte.

Aber auch andere Ganzcadenzen können am Schlusse eines ganzen Tonsatzes Verwendung finden, ja es ist selbst der Gebrauch von Halbcadenzen durchaus nicht ausgeschlossen, wenn es dem Componisten darauf ankommt, nicht vollständig abzuschliessen, sondern noch die Erwartung auf Kommendes rege zu halten. Ein besonders interessantes Beispiel der letzteren Art mag hier Platz finden.

R. Schumann. Op. 15. Nr. 4. »Bittendes Kind«.

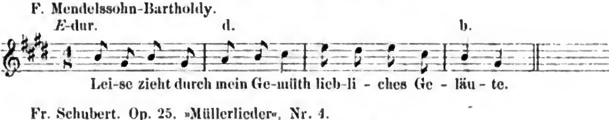


Diese Fälle sind jedoch Abnormitäten und kommen daher auch sehr selten vor. Sie waren nach der alten Lehre eben so verpönt, wie die Anfänge mit Dissonanzen und haben zuerst manchen Theoretiker in den Harnisch gebracht. In der Regel stehen als Finalcadenzen nur die oben unter i angegebenen und zwar fast immer so, dass der tonische Dreiklang in der Stammform steht; denn auch Ganzcadenzen mit dem Sext- oder Quartsextaccord des tonischen Dreiklanges sind am Ende von Tonstücken äusserst selten. Untersuchungen über die Fragen anzustellen, wie die verschiedenen C.n von einander in ihrer Wirkung sich unterscheiden, wie die Anwendung verschiedener Umkehrungen und Umlagerungen eines oder beider Accorde, der Gebrauch von Vorausnahmen und Vorhalten u. s. w. den Charakter einer und derselben C. verändert, wie die Umgehung einer etwas schwieriger zu intonirenden melodischen C. im Choral und im Volksliede oft den Bau ganzer Strophen beeinflusst, bei welchen Meistern und zu welchen Zeiten gewisse C.n gleichsam modisch sind, wie die Wirkung einer C. davon abhängt, ob die betreffende Tonart vor dem Erscheinen der C. mehr oder minder vollkommen charakterisirt ist u. s. w., das Alles würde hier zu weit führen. — Daher darf ich wohl dazu übergehen, für die Richtigkeit der obigen Auseinandersetzungen den Erfahrungsbeweis durch Angabe von Beispielen zu führen. Als Beispiele für die oben auf S. 259 aufgeführten Arten von C.n mögen nun folgende Stellen aus guten Compositionen gelten.

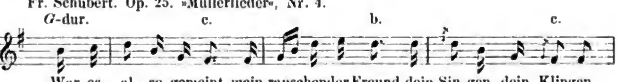
A. Melodische Cadenzen.

(a = authentische und b = plagale Ganzcadenz, c = authentische und d = plagale Halbcadenz.)

F. Mendelssohn-Bartholdy.



Fr. Schubert. Op. 25. »Müllerlieder«, Nr. 4.

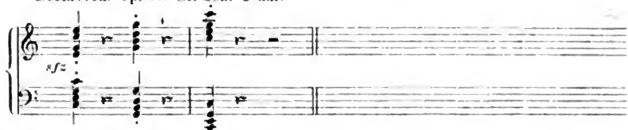




B. Harmonische Cadenzen.

Authentische Ganzschlüsse.

1. in Dur:
Beethoven. Op. 53. Gr. Son. *C*-dur.

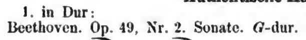


2. in Moll:
Fr. Schubert. Op. 90. Qu. Impr. Nr. 1.



Authentische Halbschlüsse.

1. in Dur:
Beethoven. Op. 49, Nr. 2. Sonate. *G*-dur.





2. in Moll:
Fr. Schubert. Op. 90, Nr. 1.

Plagale Ganz- und Halbschlüsse.

Beethoven. Op. 78. Son. *Fis*-dur.



Beethoven. Op. 54. Son. *F*-dur.

Schlüsse in der phrygischen Tonart.



Vollkommene Ganzcadenzen (s. S. 262).





Ganzschlüsse mit Dominant-Dissonanzen.



Beethoven. Op. 79. Son. *G*-dur.



Halbschlüsse mit Dominant-Dissonanzen.

Beethoven. Op. 54. Son. *F*-dur.



Fr. Schubert. Op 78. »Fantasie«.
Allegro moderato.



Schlüsse mit Vorhalts- und Nebendissonanzen.

Fr. Schubert. Op. 94, Nr. 2.



Fr. Schubert. Op. 78. »Fantasie«.



Alle diese Accordfolgen sind aber nur dann als C.n zu betrachten, wenn sie am Ende eines Tonstückes, oder doch am Schlusse eines Abschnittes oder Satzes, einer Periode oder Periodengruppe stehen. Wie man mehrere gleiche rhythmische Theilchen eines Tonsatzes zu einer Einheit (Tact) zusammenfasst, um die ganze Reihe dieser Theilchen übersehen zu können, so fasst der menschliche Geist bei umfangreicheren Tonverbindungen auch wieder mehrere Tacte zu einer Einheit höherer Ordnung, zu einem Abschnitt (s. d.), zusammen. Zwei Abschnitte bilden dann wieder eine Einheit höherer Ordnung, den Satz, und zwei Sätze (als Vorder- und Nachsatz) ergeben eine Periode. Gewöhnlich bilden zwei Tacte einen Abschnitt; das Ende des Satzes fällt demnach

auf den vierten, das der Periode auf den achten Tact (a). Desshalb wird man die C.n meist auf dem zweiten, vierten, sechsten und achten Tacte finden. Dieses ist aber nicht unbedingt nothwendig, denn es giebt auch Formen, in denen der Abschnitt drei Tacte zählt, und ferner solche, in denen der Satz um einen, die Periode um einen oder mehrere Tacte verlängert (b) oder verkürzt erscheinen. — Wollte man jeden Abschnitt durch eine vollständige C. abschliessen, so würde das ganze Tonstück keine rechte Einheit haben, sondern gleichsam zerbröckeln. Das Ende des Abschnittes kann also zwar eine C. haben, es wird dies aber nicht immer der Fall sein. Der Vordersatz einer Periode wird so abschliessen müssen, dass noch die Erwartung auf den Nachsatz angeregt wird. Ein Vordersatz wird darum oft mit einer Halbcadenz endigen, während ein Nachsatz eine mehr oder minder vollkommene Ganzcadenz erhält. Die Halbcadenz wird daher oft auf den vierten, die Ganzcadenz auf den achten Tact fallen. Es ist aber nicht unbedingt erforderlich, dass jeder Vordersatz mit einer Halbcadenz, jeder Nachsatz mit einer Ganzcadenz schliesse; im Gegentheil ist ein Vermeiden der Eintönigkeit in den Schlussarten ein Hauptvorzug guter Compositionen. Die C.n sind ja auch so unendlich mannigfaltig in ihrem Charakter, dass man ganz andere Hülfsmittel hat, den Vordersatz und den Nachsatz von einander zu unterscheiden. Ein ganz besonders wirksames Mittel liegt ausser in den bekannten Verschiedenheiten der C.n noch darin, dass weder eine ganze Periode, noch ein ganzer Satz, ja nicht einmal ein ganzer Abschnitt sich in ein und derselben Tonart zu bewegen brauchen, dass also innerhalb einer Periode C.n in verschiedenen Tonarten vorkommen dürfen (c).

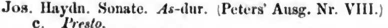
Jos. Haydn. Son. *E*-moll. (Peters' Ausg. Nr. II.)





Da das Verlassen einer Tonart erhöhte Bewegung andeutet, so muss nothwendig eine C., wenn sie sich in einer Tonart bewegt, die vor dem Eintritte der C. noch gar nicht oder doch nur unzureichend charakterisirt war, von ihrem abschliessenden Charakter sehr viel einbüssen. Jede harmonische C. aber charakterisirt schon durch sich selbst ihre betreffende Tonart mehr oder minder vollkommen (s. »Modulation«). Eine Harmoniefolge in Form einer C. verliert daher das Cadenzartige nicht gänzlich, wenn sie sich auch in einer ganz fremden Tonart bewegt (a); aber es wird eine Ganzcadenz mehr nur den Charakter einer Halbcadenz haben u. s. w. Ist dagegen die Tonart der C. mehr oder weniger vollkommen charakterisirt oder auch nur angedeutet, so wird sich die Wirkung der letzteren der Wirkung einer Ganzcadenz mehr oder weniger nähern. Dadurch wird die Mannigfaltigkeit der zur Auswahl für Vorder- und Nachsatzschlüsse vorhandenen C.n bedeutend erhöht; denn man kann nun eine Ganzcadenz, ja einen vollkommenen Schluss verwenden und doch noch die Erwartung auf das Folgende rege erhalten. — Einer von den beiden Tönen resp. Accorden einer C. muss auf den Anfang des letzten zu einem Abschnitte, Satze oder zu einer Periode gehörenden Tactes fallen, d. h. also in der Regel auf die gute Tactzeit des zweiten, vierten resp. achten Tactes. Fällt der zweite Theil der C. auf diesen Punkt, so liegt der erste Ton oder Accord derselben auf den vorhergehenden (dritten, fünften resp. siebenten) Tacten (b); die C. lässt sich dann mit einem männlichen Reime vergleichen. Liegt dagegen der erste Ton oder Accord einer C. auf der guten Tactzeit des zweiten, vierten resp. achten Tactes, so muss der zweite Theil der C. auf einen unbetonten Tacttheil desselben (zweiten, vierten resp. achten) Tactes fallen (c). Diese C. hat Aehnlichkeit mit dem weiblichen Reime.







Wenn man in einer der oben auf S. 259 ff. angegebenen Ganzcadenzen, nachdem man sie vorbereitet hat, statt der erwarteten Töne des tonischen Dreiklanges die Töne irgend eines anderen consonirenden oder dissonirenden Accordes einführt, so entsteht eine Trugcadenz. Solche Schlüsse werden theils vor dem eigentlichen Hauptschlusse verwendet, um die Spannung des Hörers auf diesen Abschluss noch zu erhöhen, theils dienen sie im Verlaufe eines Tonstückes dazu, den Hörer in interessanter und geistreicher Weise zu überraschen. Die Anzahl der möglichen Trugschlüsse ist unbegrenzt, denn auf jede der sehr verschiedenen Formen derjenigen Accorde, deren Verbindung mit dem tonischen Dreiklange einen Ganzschluss ergiebt, kann jede der zahllosen consonanten und dissonanten Accordformen folgen. Reicha (»*Traité de haute composition musicale*«) führt, wie Fink in Schilling's »Universal-Lexikon der Tonkunst« mittheilt, 129 verschiedene Trugschlüsse auf. Es würde vollständig überflüssig sein, sie alle hier angeben zu wollen; denn dass sich noch eine viel grössere Zahl sehr leicht herstellen lässt, wird Jedem einleuchten, der da bedenkt, dass z. B. auf den Haupt-Septimenaccord allein schon jeder Dur- und Moll-Dreiklang unserer Scala folgen kann, abgesehen von den zahllosen dissonanten Accorden, welche mit dem Haupt-Septimenaccorde verwandt sind (s. »Auflösung« Bd. I, S. 351 und »Fortschreitung«). Hier sollen daher nur einige sehr gebräuchliche Wendungen als Beispiele gegeben werden (s. auch die angekreuzte Stelle im Beispiele b auf S. 267).



Dass ein Trugschluss nicht wirklich abschliessend wirken kann, und zwar um so weniger, je fremdartiger der Accord, welcher für den tonischen Dreiklang eintritt, in der betreffenden Tonart ist, versteht sich wohl von selbst. Eine Trugcadenz hat daher vor jedem beliebigen Schritte nur das voraus, dass sie an solchen Orten steht, an denen Abschnitte, Sätze, Perioden u. s. w. endigen sollten und an denen die vorhergehenden Schritte derartig sind, dass man ein solches Ende auch bestimmt erwarten zu müssen glaubt. — Ein Ton kann mehreren consonirenden Accorden angehören; daher wird sowohl die Tonica als auch die Dominante einer Tonart anderen tonischen Dreiklängen angehören, also auch als Dominante oder Tonica anderer Tonarten erscheinen können. Vermittelt sich nun eine C. einer Tonart nur an einem dieser Töne, so muss diese C. auch noch in irgend einer anderen Tonart möglich sein. So kann z. B. unter den melodischen C.n wie unter den harmonischen C.n mit consonanten Accorden jeder authentische Ganz- oder Halbschluss einer Tonart als plagaler Halb- oder Ganzschluss in mindestens noch einer anderen Tonart auftreten und umgekehrt. Dies ist besonders zu berücksichtigen, wenn man die C.n als Modulationsmittel betrachtet. Weiteres hierüber enthalten die Artikel Modulation, Modulationsmittel, Tonart u. s. w. Otto Tiersch.

Cadenza cantizans, *C. d'inganno, C. fiorita, C. ordinaria, C. rompue, C. sfuggitta* u. s. w., s. Cadenz (S. 258).

Cadwaladr, ein altbritischer König, der als ein eifriger Liebhaber, Gönner und Beförderer des Gesanges und Saitenspiels genannt und besungen worden ist.

Cäcilia, die heilige, welche in der katholischen Kirche als Patronin der Tonkunst verehrt wird, lebte in der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts n. Chr. zu Rom und starb im J. 230 daselbst den Märtyrertod. Missverstand hat sie, die mit der Musik gar Nichts zu thun hatte (vergl. Berliner Musikztg. »Echo« 1870, Nr. 10), auf die Stelle einer Schutzpatronin erhoben und als Erfinderin der Orgel hingestellt. Die Legende erzählt, dass sie von ihren reichen heidnischen Eltern wider ihren Willen mit einem heidnischen Jüngling Valerian verlobt worden sei. Als der Bräutigam erschien, bedeutete sie ihn, sie nicht zu berühren, da ein Engel ihre Unschuld bewache und wies ihn, um sich von der Wahrheit dieser Angabe zu überzeugen, an den Bischof Urban, durch den sowohl Valerian, wie dessen Bruder Tiburtius zur christlichen Religion bekehrt wurden. Beide Brüder erlitten in Folge dessen den Märtyrertod. C. sollte ihr gleichfalls bedrohtes Leben dadurch retten, dass sie den heidnischen Göttern opfere; allein sie beharrte bei ihrem Glauben und weigerte sich standhaft. Als sie darauf in ein Bad mit siedendem Wasser eingeschlossen wurde, fand man sie noch am anderen Tage unverletzt, und der Henker, der sie darauf enthaupten sollte, vermochte das Haupt nicht vom Körper zu trennen; erst drei Tage später starb sie. Schon im 5. Jahrhundert findet man, von Papst Urban I. erbaut, in Rom eine ihr geweihte Kirche, jetzt *Santa Cecilia in Trastevere* genannt, und Papst Paschalis liess ihre Gebeine, deren Ruhestätte sie selbst ihm im Schlafe andeutete, 821 in dieser Kirche beisetzen. Ihr zu Ehren wurden in der alten Kirche am 22. Novbr. grosse musikalische Feste, die Cäcilienfeste, gefeiert, welche besonders in England zu Ansehen und Bedeutung gelangten (s. Cäcilienfeste). Dichter, Maler, Bildhauer und erst zuletzt die Musiker wetteiferten, die heilige C. durch ihre Kunst zu verherrlichen. Unter den Dichtern hat sie besonders Chaucer, Dryden in seinem von Händel componirten »Alexanderfest«, welchem der von Winter componirte »Timotheus, oder die Macht der Töne« nachgebildet ist, ferner Pope in einer Ode besungen. Domenichino, Carlo Dolce, Mignard u. A. haben sie in berühmten Gemälden dargestellt, am unvergleichlichsten Raphael. In Uebereinstimmung mit der Auffassung der römischen Kirche erscheint sie bei ihm als Verächterin der weltlichen Musik und Schirmheilige der höheren, himmlischen Kunst. Zu ihren Füssen liegen die Embleme der weltlichen Musik zerstreut, gleichsam mit Füssen getreten; das Instrument, das sie in den Händen hält, ist gesenkt, und sie selbst lauscht mit gen Himmel gerichtetem Blicke in heiligem Entzücken auf die Musik, welche die Engel über ihrem Haupte ausführen. — Dass die heilige C. von der katholischen Kirche auffallender Weise als Patronin der heiligen Musik eingesetzt wurde, hat

nach Kornmüller's »Lexikon der kirchlichen Tonkunst« darin seinen Grund, dass sie, wie es die Kirche in der ersten Antiphonie *ad laudes*: »*Cantantibus organis* . . . .« ausspricht, ihren Geist und ihr Herz von den weltlichen Klängen, die so reizend beim Einzuge in das Haus ihres Bräutigams in ihre Ohren drangen, abzog und himmlische Gesänge und Harmonien sang, wie sie auch nach heiliger Harmonie ihres Herzens mit dem Herzen ihres göttlichen Bräutigams strebte.

Cäcilia ist der Name eines im J. 1870 von Emanuel A. Meliš gegründeten Musiker-Unterstützungsvereines in Prag, der sich zum Zwecke nahm, seinen Mitgliedern (Musikern) in Krankheitsfällen eine fixe Unterstützung zukommen zu lassen und dienstlosen Musikern Unterrichtsstunden und Musikstellen zu verschaffen. E.

Cäcilienfeste. Am 22. November, dem Kalendertage der heiligen Cäcilia, der Schutzpatronin der Musik (siehe Cäcilia), pflegten in den grossen Städten aller, namentlich katholischer Länder, die Musiker sich zu vereinigen, welche Vereinigungen allmälig zu öffentlichen Musikfesten sich gestalteten und vorzugsweise in England zur Blüthe gelangten. In London fand die erste öffentliche Cäcilienfeier am 22. Novbr. 1683 statt, zu welcher Purcell drei Oden componirt hatte. Nach zehnjährigem Bestehen nahm das Fest 1693 eine mehr religiöse Wendung, indem neben Aufführungen von Oden im Conzertsaale auch Musiken in den Kirchen stattfanden. Aehnliche Cäciliengesellschaften hatten sich schnell durch ganz England gebildet. Zum Jahre 1697 dichtete Dryden seine berühmte und später (1736) durch Händel's Musik dazu noch berühmter gewordene, unter dem Namen »Alexanderfest oder die Macht der Musik« bekannte Cäcilien-Ode (s. Chrysander, Händel II. 412 ff.). — In Paris wird der Cäcilientag noch heutigen Tages durch glänzende Aufführungen von Messen und anderen geistlichen Musikwerken in den Kirchen festlich begangen. Namentlich zeichnet sich die Aufführung der Gesellschaft der Tonkünstler daselbst aus, welche mit einem Chor von Hunderten von Sängern und mit den vorzüglichsten Solokräften der Grossen Oper in der Kirche St. Eustache den Tag aufs Feierlichste begeht.

Caelestinus, Mönch und Tonkünstler aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, der um 1785 als Organist in der Abtei von Ebersheimmünster starb und von dem einige Conzerte in den Druck gelangt sind (s. Boecklin's »Beiträge z. Geschichte« S. 112).

Caerwarden, John, englischer Tonkünstler aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, war als Kammermusicus in der Kapelle des Königs Karl I. von England um 1640 angestellt und galt für einen eben so trefflichen, obwohl nicht nach Gebühr anerkannten Componisten, als tüchtigen Lehrer der Viola.

Caesar, Johann Melchior, gebürtig aus Zabern im Elsass, war ein fleissiger und gewandter Contrapunktist, von dessen Lebensschicksalen nur bekannt ist, dass er 1683 Hofkapellmeister der Bischöfe von Bamberg und Würzburg, und später, 1687, Kapellmeister am Domstift zu Augsburg war. Seine Compositionen, welche Gerber in seinem »Lexikon« ziemlich alle anführt, und die meist gedruckt erschienen sind, bezeugen C.'s Fleiss und die Anerkennung, die seine Werke gefunden haben (s. ferner Cornel. à Beughem, »*Bibl. Math.*« S. 313). †

Caesar, Johann Michael, ist nur bekannt durch ein von ihm erhalten gebliebenes, in Augsburg gedrucktes Werk: »*Psalmi vespertini Dominic. et Festivi*« und einige kleinere ähnliche Compositionen. Von letzteren ist besonders sein viertes Werk hervorzuheben, in dem zwei Magnificats für vier Singstimmen, zwei Violinen und zwei Violen und andere zwei- bis sechsstimmige Gesänge mit Instrumentalbegleitung enthalten sind (s. Lotter's »Musikal. Katalog«).

Caesar, Julius, ein englischer Dilettant aus Rochester, der zu Anfang des 18. Jahrhunderts zu London lebte und daselbst zwei *Catches* in dem »*Pleasant Musical Companion*« herausgegeben hat (s. Hawkins' *Vol. IV*). †

Caesar, William, auch Smegergill genannt, hiess ein um die Mitte des 17. Jahrhunderts zu London lebender Tonsetzer für Gesang, von dessen Compositionen sich einige in Playford's »*Musical Companion*«, in dem »*Freasury of Music*« 1669 und anderen zu London gedruckten Sammlungen erhalten haben (s. Hawkins' *Vol. V*, S. 126). †

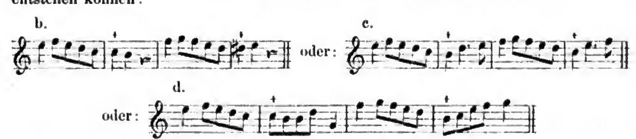
Caesarius, Johann Martinus, hat 1622 zu München »*Concentus Sacri* 2—8

vocum« herausgegeben, welche ihn als guten Contrapunktisten kennzeichnen (siehe Draudius, »*Bibl. Class.*« S. 1621). †

Cäsur (a. d. Lat.), d. i. Einschnitt, ein aus der Poesie in die Musik herübergenommener Ausdruck, welcher dort im Allgemeinen die Durchschneidung des Wortfusses durch den Anfang des Versfusses oder die des Versfusses durch den Anfang des Wortfusses, hier den rhythmischen End- oder Ruhepunkt bezeichnet, welcher innerhalb einer grösseren musikalischen Periode eine melodische Phrase von der anderen scheidet, z. B.



Die C. muss stets auf einen guten Tacttheil treffen, wie auch obenstehendes Beispiel, in welchem die (mit + bezeichnete) C. mit der melodischen Endnote zusammen fällt, zeigt. Die Melodie kann aber auch über den rhythmischen Endpunkt, den gleichwohl das Gefühl festhält, hinausgehen, wodurch folgende Gestaltungen des ersten Beispiels entstehen können:



Die aus b ersichtliche Gestaltung nennt man eine weibliche C., die aus c und d ersichtlichen verdeckte C.n. Bei allen drei Beispielen überzeugt uns das Gefühl, dass das rhythmische Ende des Satzes auf die mit + bezeichneten Noten fällt, ungeachtet ihr melodisches Ende erst eine oder einige Noten später erfolgt. Dass aber die C. keinen schlechten Tacttheil treffen darf, sondern auf den Tact-Accent (den thetischen Tacttheil) fallen muss, ist dadurch bedingt, dass sonst ein Widerspruch zwischen dem grammatikalischen und rhythmischen Accent entsteht. Zwar kommen Abweichungen vor, in denen Rückungen des Accentes stattfinden; doch sind sie nicht Ausdruck des eigentlich Naturgemässen, sondern eines Besonderen und heben daher die Regel nicht auf. Aus dieser Erläuterung geht auch hervor, dass die aus der Metrik herübergenommene Erklärung, »männliche C. sei der nach der Arsis eintretende, weibliche C. der in die Thesis fallende Einschnitt«, für die Musik nicht zutreffend ist, da die C. bei männlichen, wie weiblichen Tongliedern stets auf der Arsis erfolgt. Dennoch hat man den Ausdruck C. aus der Poesie entlehnt, um damit den rhythmischen Endpunkt eines Satzes von dessen melodischem Endpunkte zu unterscheiden. In einigen nationalen Tanzmelodien allein hat man sich eine Ausnahme der feststehenden Regel erlaubt, z. B. in der Polonaise (s. d.), wo die C.n der grösseren und kleineren melodischen Theile stets auf schlechte Tacttheile fallen. — Zur Bezeichnung der kleinen Theile einer Melodie in Bezug auf ihre melodischen Endpunkte bedient man sich, zum Unterschiede von der nur rhythmisch zu verstehenden C., des identischen deutschen Wortes Einschnitt. Kirnberger dagegen (»Kunst des reinen Satzes« II. 142) und mit ihm Sulzer (»Theorie der schönen Künste« Art. Einschnitt) nennen ein solches melodisches Glied, welches wir eben unterscheidend als Einschnitt bezeichneten, C. und gebrauchen den Ausdruck Einschnitt für die grösseren Glieder der Periode, die sonst den Namen Absatz oder Satz führen. Die Benennungen Absatz und Periode gebraucht Sulzer gleichbedeutend.

Caetano, Fr. Luiz **de,** portugiesischer Mönch und Chorvicar eines Klosters zu Lissabon, geboren 1717, gab ein musikalisches Werk unter dem Titel: »*Corona seraphica etc.*« (Lissabon, 1744) heraus.

Cafaro, Pasquale, der sich auch Caffaro geschrieben findet, wurde am 8. Febr. 1708 zu San Pietro in der neapolitanischen Provinz Lecce geboren und machte seine musikalischen Studien auf dem *Conservatorio della Pietà* in Neapel, wo

er in der Composition ein Schüler Leo's war. Später wurde er, ebenfalls in Neapel, als Kapellmeister und 1750 als Professor und Amtsnachfolger des G. Abos am Conservatorium angestellt. Er starb am 28. Octbr. 1787 zu Neapel. Er hat zahlreiche weltliche und geistliche Musikwerke geschaffen, die sich durch Fluss, natürliche Anmuth und Reinheit des Styls vortheilhaft auszeichnen. Von seinen Opern sind zu nennen: »*Adrianna e Teseo*«, »*Ipermnestra*«, »*Antigono*«, »*Olimpiade*«, »*La disfatta di Dario*« u. s. w., von seinen Oratorien: »*Il trionfo di Davidde*«, »*La Betulia liberata*« u. s. w.; ferner eine Cantate, ein *Stabat mater*, das man an Werth in gleiche Reihe mit dem Pergolese'schen stellt, der 106. Psalm (*Confitemini*) für Chor und Solo mit Orchesterbegleitung u. v. A. Die beiden letzteren Werke befinden sich im Manuscript auf der k.k. Bibliothek zu Wien.

Caffarelli, s. Majorano.

Caffi, Bernardo, ein berühmter Componist zu Rom im Anfang des 18. Jahrhunderts, dessen Bonanni (S. 2) in seinem Werke: »*Gabinetto armonico*« Erwähnung thut und von dem »*Cantate da camera a voce sola*« auf der Hofbibliothek zu Wien zu finden sind. †

Caffi, Francesco, ausgezeichneter italienischer Musikschriftsteller, geboren um 1786 zu Venedig, war seit 1827 Gerichtsrath am Appellhofe zu Mailand und lebte später, in den Ruhestand versetzt, in seiner Geburtsstadt, wo er sich eifrig mit musikliterarischen Arbeiten beschäftigte. Ausser einigen kleineren biographischen Schriften über Furlanetto, Zarlino u. s. w. veröffentlichte er eine »*Storia della musica sacra nella già capella ducale di San Marco in Venezia dal* 1318 *al* 1797« (2 Bde., Venedig, 1854 bis 1855), ein überaus interessantes, gediegenes und historisch sehr werthvolles Werk.

Caffiaux, Philipp Joseph, ein Benedictiner von der Congregation St. Maur, hat nur durch Herausgabe des »*Essai d'une histoire de musique*« (Paris, 1757) sein Andenken bis auf unsere Zeit gebracht (s. »*Franc. littéraire*«). Nach der »*Hist. du Théat. de l'Acad. de Musique*« soll dies Werk zwei Bände umfassen und unter dem Namen Caffiat bekannt gewesen sein. Auffallender Weise ist von diesem Werke kein Exemplar mehr vorhanden; Manuscript-Fragmente, die dessen Trefflichkeit bezeugen, befinden sich auf der Bibliothek zu Paris. Geboren ist C. 1712 zu Valenciennes und gestorben am 26. Decbr. 1777 in der Abtei *St. Germain des Près* zu Paris. †

Caffro, Joseph, geboren 1766 in Neapel, ein berühmter italienischer Oboenvirtuose, der sehr jung bereits Mitglied der königl. Kapelle zu Neapel war, dann bis 1793 in Paris lebte und sich auf Kunstreisen in Frankreich, Holland und Deutschland bekannt machte. Im J. 1807 liess sich C. in Mannheim hören und kehrte 1808 nach Italien zurück. Auch durch Compositionen hat er sich hervorgethan. Von denselben sind durch den Stich folgende veröffentlicht: »*Premier Concert de Hautbois princip.* 2 *V.*, *A. et B.*, 2 *Hautb. et* 2 *Cors ad lib.*« (Paris, 1793); »2me *Concert de Hautbois princip. etc.*« (ebenda, 1793); »3me *Concert de Hautbois princip. etc.*« (ebenda, 1793) und »*Potpourri p. le Clav. av. V. ou Fl.*« (Rotterdam, 1795, und auch Berlin, bei Hummel, 1797). Mehr über C., der auch Virtuose auf dem englischen Horne war, im 9. Jahrgange der »Leipz. Musikal. Ztg.« S. 275. 0.

Cagiati, Giovanni, ein italienischer Klavierspieler und Componist für sein Instrument, der zu Ende des 18. Jahrhunderts lebte.

Cagnazzi, Luc de Samuele, ein jüdischer Musikgelehrter aus Neapel, wo er um 1805 geboren ist. Er ist der Erfinder eines eigenthümlichen Intonations-Instrumentes, das zum Gebrauche bei der Declamation von italienischen Journalen empfohlen wurde. C. selbst veröffentlichte darüber eine Schrift, »*La tonografia escogitata*« (Neapel, 1841), welche über das bereits wieder verschollene Instrument Aufschlüsse giebt.

Cagnoni, Antonio, einer der berühmteren italienischen Operncomponisten der Gegenwart, der seine musikalische Bildung auf dem Conservatorium zu Mailand empfangen hat. Sein Talent ist bedeutend und seine Arbeit der Seichtigkeit abgewandt. Dennoch ist es ihm nicht gelungen, den in Italien erlangten Ruf auch ins

Ausland zu tragen. Von seinen seit 1845 componirten Opern haben folgende, für verschiedene Bühnen geschrieben, Glück gemacht: *»Rosalia di San Miniato«*, *»Il testamento di Figaro«*, *»Don Bucefalo«*, *»Giralda«*, *»La fioraja«* u. s. w. Von diesen ist besonders *»Don Bucefalo«* als feine und geistvolle Partitur auf der ganzen Halbinsel rühmlichst bekannt. Eines ähnlichen guten Rufes erfreuen sich seine neueren Opern *»Michele Perrin«* und *»Il capriccio di donna«*. Die neueste, *»Papà Martin«*, ist mit ausserordentlichem Erfolg 1871 in Genua aufgeführt worden.

Cahen, Isidor, ein geschätzter und tüchtiger Violinspieler und Componist für sein Instrument, der am 25. März 1826 zu Paris geboren und auf dem dortigen Conservatorium gebildet ist.

Caifabri, Giovanni Battista, ein trefflicher Componist der römischen Schule, welcher in der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts lebte und Motetten und Psalme veröffentlicht hat.

Caignet, Denis, ein französischer Tonkünstler, der um die Mitte des 16. Jahrhunderts lebte und in Diensten des Herzogs von Villeroi stand. Er hat die Psalmen David's in vierstimmiger Bearbeitung herausgegeben.

Caillot, Joseph, ein ausgezeichneter französischer Opernsänger, der 1732 zu Paris geboren war. Sein Vater, ein reicher Goldschmied, hatte das Unglück, zu falliren und festgenommen zu werden, worauf der noch ganz junge C. dem ihm drohenden Elend nur mit Hülfe einiger armen Wasserträger entging, die sich seiner annahmen. Als sein Vater wieder freigelassen war und eine untergeordnete Stellung im Hofhalte König Ludwig's XV. erhalten hatte, nahm er den Knaben wieder zu sich, der bald darauf seinem Vater in den flandrischen Feldzug folgen musste. Dort erregte C. die Aufmerksamkeit des kunstsinnigen Herzogs von Villeroi, der ihn der Protection des Königs empfahl und ihn musikalisch ausbilden liess. C. sang zuerst auf den Opernbühnen der französischen Provinzen und debütirte 1760 an der *Comédie italienne* zu Paris, wo er verbleiben musste, da sein vortrefflicher Gesang und seine eminente Darstellungskraft enthusiastischen Beifall erweckten und rege erhielten. Im J. 1772 zog er sich von der activen Mitwirkung als Opernsänger zurück und behielt nur noch die Stelle als Repetitor bei. In Hofconzerten sang er dagegen noch bis 1776. C. starb am 30. Septbr. 1816 zu Paris.

Caimo, Giuseppe, ein vorzüglicher Componist des 16. Jahrhunderts, zu Mailand um 1540 geboren, der ein fünfstimmiges Madrigal (Venedig, 1568), ein fünf-, sechs-, sieben- und achtstimmiges Madrigalenwerk (Mailand, 1571), zwei Bücher vierstimmiger Madrigale (Brescia, 1581 und 1582) und zwei Bücher vierstimmiger Canzonetten (ebenda, 1584) herausgegeben hat (s. Picinelli, *»Ateneo dei Letterati Milanesi«* S. 364). 0.

Ça ira (franz.), zu deutsch: »das wird gehen«, ist der Anfang des Refrains eines jener schrecklichen jacobinischen Lieder aus den Zeiten der ersten französischen Revolution, durch welchen die Sansculottes sich zur Ausführung der Gräuelscenen entflammten. Seit dem Bekanntwerden dieses Gesanges gebrauchte man diese Sylben als Namen für denselben. Der Refrain lautet vollständig: *»Ah! ça ira, ça ira! Les aristocrats à la lanterne!«* Die Behauptung, dass der in dieser Refrainstrophe ausgesprochene Gedanke nur eine Nachbildung der Worte sei, welche Franklin beim Beginn des nordamerikanischen Freiheitskrieges stets im Munde geführt habe, bleibt noch zu beweisen; dass jedoch die Melodie dieses Liedes, welches einen heroischen Charakter an sich trägt und im Marschtempo auftritt, ursprünglich zu einem anderen Text componirt worden, ist gewiss, so wie auch wahrscheinlich, dass dieselbe in ihrer ursprünglichen Fassung Lieblingsmotiv der unglücklichen Königin Marie Antoinette gewesen ist. Das C., auch der *Carillon national* genannt, wurde zwar durch das Gesetz vom 18. *Brumaire* 1799 gleichzeitig mit der *Marseillaise* von dem Directorium verboten, tauchte jedoch stets in Revolutionszeiten wieder auf. 0.

Caito, Giovanni Carlo, war nach Hawkins' *»Hist. of Mus.« Vol. V*, S. 131 ums Jahr 1715 als bedeutender italienischer Violinvirtuose zu Neapel gefeiert. 0.

Caivani ist der Name eines sonst unbekannten italienischen Componisten, der

nach der »Berliner Musikal. Monatsschr.« S. 18 ums Jahr 1768 zu Rom für dortige Operntheater schrieb. 0.

Caix, Mr. **de,** französischer Tonkünstler und Violagambist, welcher um 1725 als Lehrer auf seinem Instrumente in Paris wirkte und Compositionen für Violine und für Flöte daselbst veröffentlicht hat (s. Boivius, »Katal.« 1729, S. 32).

Cajani, Giuseppe, italienischer Tonkünstler und Tänzer, geboren 1774 zu Mailand, wirkte 1791 am Theater zu Verona, gewann durch die Composition des Ballets »*Admeto ed Alceste*«, für jenes Theater geschrieben, bedeutenden Ruf, in Folge dessen er zum Chordirector und Accompagnateur an das *Théâtre italien* zu Paris berufen wurde, in welcher Stellung er 1821 starb. Seine für Mailand geschriebenen Ballets hatten in der damaligen Welt einen guten Namen. C., der eine kurze Zeit hindurch auch Sänger gewesen war, hat auch ein Buch unter dem Titel: »*Nuovi elementi di musica, eposti con vero ordine progressivo*« (Mailand, bei Ricordi) veröffentlicht.

Cajon, Antoine François, französischer Tonkünstler, geboren 1741 zu Maçon, gestorben 1791 in Russland, ist der Verfasser eines Werkes unter dem Titel: »*Les éléments de musique*« (Paris, 1773). — Sein Sohn, Louis C., ein guter Basssänger der Pariser Oper, war am 8. März 1766 zu Paris geboren und starb ebendaselbst am 27. Octbr. 1819.

Calamaula, καλαμαύλα (griech.) nannte man im griechischen Alterthum eine Rohrflöte, wahrscheinlich aus Calamus (s. d.) gefertigt. Der Bläser eines solchen Instrumentes hiess *Calamaules* (καλαμαύλης). †

Calamella oder **Calamellus** (lat.) nannten die Römer eine Rohrflöte, deren sich die Schweizer selbst noch im Anfang des 18. Jahrhunderts im Kriege bedienten, und deren Bläser *Calamellarius.* Aus dieser lateinischen Benennung hat sich die spätere französische Benennung *chalumeau* für ein ähnliches Tonwerkzeug gebildet, aus dem dann noch später das deutsche Wort Schalmei entstanden ist. 0.

Calamus (lat.), eine Palmenart, welche nach Linné zur Ordnung *Monogynia* der Classe *Hexandria* gehört, ist in China, Ostindien und Nordafrika in vielen Arten heimisch und erreicht, besonders in den zuerst genannten Ländern, oft eine Länge von 157 bis 188 Meter. Die in sumpfigen Gegenden Aegyptens wachsende Art C., auch Schreibrohr ihrer Verwendung wegen genannt, findet sich am häufigsten bei Knidos und in dem Anaitischen See, und war wahrscheinlich jene Art, welche im hohen Alterthume so geeignet zum Bau von Holz-Blasinstrumenten befunden wurde, indem das lockere Mark dieser Palmenart leicht aus den Sprösslingen derselben entfernt werden konnte, und die Aussenseiten der Stengel, wenn dieselben getrocknet wurden, von sehr dauerhafter Beschaffenheit und regelmässiger Gestalt waren. Die Auslassungen der alten Schriftsteller: *Isidor. Origin. lib.* 2, *c.* 20 und *Plin. Natural. Hist. lib.* 16, *c.* 36, so wie Bartholin »*De tibia veterum*« *c.* 4, *p.* 30 *et* 31 finden bei Beachtung der letzterwähnten C.art ein leichtes Verständniss. 0.

Calamus (lat.) war der Name für die Urform eines in der christlichen Zeit im Abendlande gebräuchlichen Blasinstrumentes, das jedenfalls der altrömischen (ägyptischen) *Tibia* nicht sehr unähnlich war. Dieses Instrument ist jedenfalls der Schalmei (s. d.) am ähnlichsten gewesen, und haben sich aus demselben die mancherlei Formen: *Oboi* (s. d.), *Doucaine* (s. d.), *Dulcian* (s. d.) u. s. w. gebildet. Dass dieses C. genannte Musikinstrument wohl nur aus einem einfachen Tonrohre bestand, dessen Ertönen vermittelst Blätter (s. Blatt) bewirkt wurde, die durch Abschabung des Tonrohres an der Anblaseöffnung gefertigt wurden, scheint der Gebrauch desselben Namens für ein Rohr anzudeuten, durch welches man in der Zeit vom 10. bis 14. Jahrhundert den Wein einzuschlürfen pflegte. Dass das so genannte Musikinstrument auch Tonlöcher hatte, ist selbstredend, doch ist deren Zahl wohl nach dem Zeitbedürfniss sehr variirend gewesen. 0.

Calamus pastoralis oder **Calamus tibialis** (lat.), war eines der ältesten Holz-Blasinstrumente; dasselbe wurde aus Schilfrohr gefertigt und hatte nur drei oder vier Tonlöcher. Wahrscheinlich war dies Instrument von der griechischen *Monaulos* (s. d.) wenig oder gar nicht verschieden und der ägyptischen *Tibia* gleich. 0.

Calando (ital.), in der Abkürzung *cal.* geschrieben, ist abgeleitet von dem Zeitwort *calare*, d. i. abnehmen, sich vermindern, und tritt im musikalischen Gebrauche als Vortragsbestimmung in der Bedeutung abnehmend (bezüglich der Klangstärke) auf. Es ist häufig mit der Vorschrift *ritardando* verbunden und im Allgemeinen identisch mit *diminuendo* oder *decrescendo* (s. d.).

Calandrone (ital.), ein bei den italienischen Landleuten gebräuchliches Holz-Blasinstrument, welches, unserer alten Schalmei ähnlich, mit zwei Klappen gebaut wird; beim Niederdrücken der Klappen wird der Luftstrom durch zwei dem Klappenloch gegenüber befindliche Oeffnungen getrieben. Der Klang ist heiser und nicht angenehm. Eine genauere Beschreibung nebst bildlicher Darstellung findet man in Bonanni »*Gabinetto armonico*« S. 68 (s. auch La Borde, »*Essai*« I, 248). 0.

Calascione oder **Colascione** (ital.; franz.: *Colachon*), ist der Name eines Griffbrett-Instrumentes, das in Unteritalien, nach Bonanni auch in der Türkei und Arabien unter der Benennung *Dambura*, häufig in Gebrauch gefunden wird und mit nur zwei in Quintenstimmung befindlichen Darmsaiten bezogen ist. Der Schallkasten ist dem der gewöhnlichen Laute ähnlich, nur im Verhältniss zum Griffbrett von geringerem Durchmesser als bei diesem Tonwerkzeuge, und das Griffbrett selbst führt gewöhnlich Bunde von Elfenbein. Die Saiten werden entweder vermittelst eigens geformter Baumrinde oder Fischbein, seltener mit den Fingern tönend erregt. Dies Instrument, von dem sonstige Berichterstatter, wie Forkel, Mersenne, Ballard u. s. w. behaupten, den Erfinder nicht angeben zu können, zeigt sich in seiner ganzen Construction fast den Griffbrett-Instrumenten der alten Aegypter conform, wie eine Vergleichung desselben mit der Darstellung des ägyptischen auf der *Giuglia rotta* zu Rom klar ergiebt; eine Einführung desselben aus Aegypten anzunehmen, hat somit wenigstens eben so viel für sich, als die Behauptung: dass es hier später noch einmal erfunden sei. Die klimatischen und sonstigen Ortsverhältnisse Unteritaliens, den ägyptischen sehr ähnlich, haben vielleicht die Conservirung dieser Instrumentform noch besonders begünstigt. Im J. 1767 liessen sich die Gebrüder Cola auf diesem Instrumente mit vielem Glück hören. 2.

Calata (ital.), ein italienischer Tanz im lebhaften Zeitmaasse und im $^2/_4$-Tact, in dessen Melodie das Auf- und Niedergleiten der tanzenden Paare durch entsprechende Passagen und Tonleitern ausgedrückt und nachgeahmt wird.

Calcant (vom lat. *calcare*, d. i. treten), ist der Name des Bälgetreters bei der Orgel, dessen Geschäft es ist, vermittels Niedertreten der Balgclaves die Orgelbälge in Thätigkeit zu setzen (s. Orgel). Da die Balgclaves in der That Balken sind, heisst der C. auch oft Balkentreter.

Calcantenbrett oder **Calcantenbank** nennt man in der Balgkammer (s. d.) einer Orgel das Brett oder die Bank, von der aus der Calcant auf den Balgclavis (s. d.) steigt, wenn er denselben niedertreten will, und wohin er sich zurück begiebt, wenn derselbe niedergetreten ist. 0.

Calcantenglocke, oder Calcantenruf, Calcantenwecker, ist ein mechanischer Zug an der Orgel, welcher eine in der Balgkammer angebrachte Glocke in tönende Bewegung setzt, ein Zeichen des Organisten, dass der Calcant (s. d.) mit Aufziehen der Bälge beginnen oder andererseits aufhören soll (s. auch Balgregister).

Calcaturclavis, Balgclavis, s. Orgel.

Calcaturtaste ist der frei vor dem Gestelle an der Balkenclaviatur (s. d.) sich befindliche Theil des Balkens (s. d.) an einer Orgel, auf den der Bälgetreter sich stellt, wenn er durch seine Schwere das erhobene Ende des Balkens zum Boden herabbefördern will, damit dadurch der Balg mit Wind gefüllt wird. 0.

Calcina, ein italienischer Componist, der ums Jahr 1800 zu Turin mit Werken hervortrat und nach der »Leipziger Musikal. Zeitung« Jahrgang II, S. 375 daselbst vielen Beifall fand. 0.

Calckmann, J. J., ein Holländer, der im 17. Jahrhundert lebte, ist nur durch sein Werk: »*Tegen-Gift vant Gebruyck of Ongebruyck vant Orgel in de Kerken der vereenigde Nederlanden*« (Haag, 1611) bekannt. 0.

Caldara, Antonio, ein ausgezeichneter und berühmter italienischer Meister auf

allen Gebieten der Musik, die er mit erstaunlich zahlreichen Werken vermehrt hat. Er war im J. 1670 zu Venedig geboren und ein Schüler seines Landsmannes Legrenzi. Als 18jähriger Jüngling trat er zuerst und zwar mit einer Oper vor die Oeffentlichkeit, und seitdem wuchsen sein Ruf und sein Ansehen in Italien zu bedeutender Höhe heran. Als Kapellmeister wurde er um 1714 an dem Hofe von Mantua angestellt, von wo man ihn unter dem Titel eines Vice-Hofkapellmeisters nach Wien berief. In dieser Stellung entwickelte er eine ganz ausserordentliche Fruchtbarkeit, aber auch zugleich Tiefe, indem er den fliessenden melodischen Styl, den er aus seinem Vaterlande mitgebracht hatte, mit deutscher Gründlichkeit und Gelehrsamkeit höchst geschickt zu verbinden wusste. Sein Ansehen in Wien befestigte sich in Folge dessen immer mehr, und sein Ruhm verbreitete sich von dort aus auch über Deutschland. Am Wiener Hoflager bekleidete er zugleich die Stelle eines Lehrers des musikliebenden Karl VI., dem er neben Fux Unterricht in der Composition ertheilen musste. C. starb in Wien am 28. Decbr. 1736 als 66jähriger Greis und wurde in der Metropolitankirche zu St. Stephan beigesetzt. Die weit verbreitete Nachricht, dass er seit 1736 nur noch für die Kirche geschrieben habe, dass er 1738 nach Venedig zurückgekehrt und dort in Zurückgezogenheit als ein Neunziger am 28. August 1763 gestorben sei, ist in das Gebiet der Fabel zu verweisen. Die Zahl der von C. geschriebenen Opern und Festspiele ist nicht mehr festzustellen, bekannt davon sind etwa einige fünfzig Titel, als *»Sirita«*, deren Autograph in Dresden aufbewahrt wird, *»I disingannati«*, *»Il nome più glorioso«* (beide im Manuscript in der Wiener Hofbibliothek) u. s. w. Im Ganzen gilt von den einst berühmten, jetzt verschollenen C.'schen Opern Das, was von den vor Gluck geschriebenen Werken dieser Art überhaupt ziemlich allgemein sich geltend gemacht hat; einzelne rein musikalisch sich auszeichnende Partien und vortreffliche Nummern werden jedoch den Kenner immer interessiren. Von den gleichfalls zahlreichen Oratorien sind anzuführen: *»Tobia«*, *»Giuseppe«*, *»Assalone«*, *»Davidde«*, *»La passione di Gesù Cristo«*, *»Danielle«*, *»San Pietro in Cesarea«*, *»Gesù presentato al tempio«*, *»Gerusalemme convertita«*, *»Morte e sepoltura di Cristo«* (1734) u. s. w. Auch aus dieser Gattung hat sich nichts Aufführungswerthes erhalten, da die angeführten Werke wegen der Einförmigkeit des Styles und des Mangels an Charakteristik im Ganzen nur noch von monotoner Wirkung sein können. C.'s hervorragende Bedeutung aber als gewandter, angenehm schreibender Componist und gelehrter Contrapunktist bezeugen Allem zuvor seine zahllosen Messen, Motetten, Psalme, Hymnen, Magnificats und Cantaten, Madrigale, Canons u. s. w. geistlichen und weltlichen Styls, von denen sich viele im Autograph oder im Manuscript auf den Bibliotheken in Wien und Dresden vorfinden. An Instrumentalwerken besitzt man von C. in gleicher Weise noch viele Sonaten für zwei Violinen und Bass, *Divertimenti* u. s. w.

Caldarera, Michele (nicht Calderara, wie er sich mitunter geschrieben findet), ein geschickter italienischer Tonkünstler, wurde am 28. Septbr. 1702 zu Borgo-Sesia geboren und erhielt in Mailand eine gründliche musikalische Ausbildung. Er starb 1742 als Kapellmeister an der Kirche San Evasio in Casale und hinterliess zahlreiche Kirchencompositionen im Manuscript.

Caldenbach, Christoph, geboren am 11. August 1613 zu Schwiebus in Niederschlesien, studirte zu Frankfurt a. O. und Königsberg Philologie. In letzterer Stadt war er 1646 Prorector in der Altstadt und machte sich damals als Componist des Dach'schen Liedes: »Sel'ge Ewigkeit u. s. w.« *g* $\bar{c}$ *b as g*, welches später, 1738, im König'schen Choralbuche eine Stelle fand, musikalisch bekannt. Dort gab er auch ein musikalisch merkwürdiges Beispiel einziger Art, indem er am 22. Juni 1664 eine Streitschrift vertheidigte, in der Orlandus Lassus' fünfstimmige Messe *»In me transierunt«* nach den Regeln des reinen Satzes kritisch geprüft wurde (s. Elias Walther). Ausser durch diese musikalische Thätigkeit hatte er auch durch viele Gedichte u. s. w. die Aufmerksamkeit seiner Zeitgenossen auf sich gezogen — drei Theile Gedichte erschienen 1648 in Elbing und andere zu Königsberg und Braunsberg —, was seine Berufung zum Professor der Poesie, Geschichte und Beredsamkeit nach Tübingen zur Folge hatte. Als solcher starb er daselbst am 16. Juli 1698. †

Calderon ist die spanische Benennung für das von den Italienern *corona* genannte Musikzeichen; wir nennen es *Fermate*: 𝄐. 0.

Calebasse, der Flaschenkürbis, wird bei vielen Völkern Afrikas und Amerikas als Bestandtheil eines Klapperinstrumentes, einer Trommel oder eines geigenartigen Tonwerkzeuges angetroffen, bei dem die C. als Resonator verwendet ist. Die hervorragendste Verwerthung jedoch findet die C. bei den Indiern zur *Vina* (s. d.) und bei den Chinesen zum *Tscheng* (s. d.). Näheres über die C. giebt auch noch der Artikel *Pao*. 0.

Calegari, Antonio, italienischer Componist, geboren den 18. Octbr. 1758 in Padua, schrieb, nachdem er sich in der Musik ausgebildet, mehrere Opern, als: »*L'Amor soldato*«, »*Il matrimonio scoperto*«, »*Le sorelle rivali*«, welche letztere im J. 1784 in Varese aufgeführt wurde, für verschiedene Theater Italiens bis zum Jahre 1789, wo er aufhörte für die Bühne zu schreiben und sich mit dem Violoncellspielen beschäftigte. Die Kriegsereignisse jener Zeit zwangen ihn 1802, sein Vaterland zu verlassen, und er ging nach Paris, um dort sein Glück zu suchen. Hier gründete er ein neues Sprachsystem, dachte sich die Noten als Buchstaben, die Tacte als Sylben und die Rhythmen als ganze Worte, woraus Jeder durch blosse Zusammenstellung von etwa 1400 Rhythmen verschiedene Musikstücke als Romanzen und Arien im italienischen Geschmacke mit Begleitung des Klavieres zu Papier bringen konnte, schickte eine Einleitung voraus und gab diese in Deutschland bereits 30 Jahre früher bekannte Spielerei zuerst im J. 1801 in Venedig unter dem Titel: »*Giuoco pitagorico musicale*« und ein Jahr darnach in Paris als: »*L'art de composer la musique sans en connaître les éléments*« (Paris, 1802; 2. Aufl. 1803) heraus. Diese letzte Auflage widmete er der Mad. Josephine Bonaparte. Nach dem Wechsel der politischen Verhältnisse kehrte er nach Italien zurück und wurde in seiner Vaterstadt Padua Kapellmeister in der Kirche *del Santo*, in welcher Stellung er bis zu seinem Tode, den 22. (nicht 28.) Juli 1828, verblieb. Nach seinem Tode erschien im J. 1829 sein »*Trattato del sistema armonico, proposto e dimostrato da Melchiore Balbi*« und 1836 seine Gesangschule »*Modi generali del canto*«. Zwei interessante musikalische Curiosa von ihm bewahrt im Manuscript die Wiener Hofbibliothek, nämlich »*Il caos*«, achtstimmige Stanze auf einen Text aus Ovid's Metamorphosen und eine »*Fuga a quattro voci di soggetto dritto e rovescio e insieme canone quadruplicato a 8 voci*« (1818). Das erstere namentlich, welches behufs musikalischer Malerei den ausgedehntesten und ausschweifendsten Gebrauch von den Hülfsmitteln der Chromatik und Enharmonik macht, könnte dreist als ein Werk der heutigen sogenannten Zukunftsmusik gelten. M-s.

Calegari, Cornelia, eine ausgezeichnete italienische Klavierspielerin, Sängerin und Componistin, welche 1644 in Bergamo geboren ist. In einem Alter von 15 Jahren veröffentlichte sie ihre erste Sammlung von Motetten, welche die allgemeine Bewunderung auf sie lenkte. Trotzdem ihr ein glänzender Erfolg in der Welt sicher war, ging sie 1660 in das Kloster der heiligen Margaretha zu Mailand und nahm den Klosternamen Maria Catharina an. Durch ihr Orgelspiel und ihren Gesang zog sie stets grosse Menschenmassen in die Kirche ihres Klosters. Ihr Todesjahr ist unbekannt. Von ihren Compositionen kennt man: Motetten für eine Singstimme (1659), einstimmige Madrigale und Canzonetten, zweistimmige Madrigale, sechsstimmige Messen mit Instrumentalbegleitung, Vespern u. s. w.

Calegari, Francesco, italienischer Guitarrevirtuose und Componist, zu Ausgang des 18. Jahrhunderts zu Florenz geboren. Nachdem er mit Erfolg mehrere Concertreisen unternommen hatte, liess er sich bleibend in Deutschland nieder und gab viele Werke für Guitarre, Einiges auch für andere Instrumente heraus.

Calegari, Francesco Antonio, bedeutender italienischer Kirchencomponist aus Padua, wo er in der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts geboren ist. Er trat in den Franciscaner-Orden und war um 1702 Kapellmeister an einem Minoritenkloster zu Venedig. Seit 1724 fungirte er als Kirchenkapellmeister in Padua und soll noch im J. 1740 im Besitz dieser Stelle gewesen sein. Als Kirchencomponist genoss er eines ausgezeichneten Rufes. Trotzdem verbrannte er Alles, was er geschrieben, als er die Idee gefasst hatte, im enharmonischen Systeme der alten Griechen zu com-

poniren. Mit seinen Versuchen dieser Art war aber weder er selbst, noch die Sänger und das Publicum zufrieden. Von C.'s sonstigen Compositionen haben sich gedruckt erhalten: Neun Psalme und Cantaten *da camera*, im Manuscript ein bemerkenswerthes *»Pangue lingua«* (auf der Wiener Hofbibliothek). Eine theoretische Abhandlung von ihm: *»Ampia dimostrazione degli armoniali musicali tuoni«*, die nur in einer Copie Sabbatini's noch vorhanden war, gab Melchior Balbi unter dem Titel: *»Trattato del sistema armonico di F. A. Calegari etc.«* (Venedig, 1829) heraus.

Calestani, Geronimo, italienischer Tonsetzer aus Lucca, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wirkte, von dessen Lebensumständen aber Nichts mehr bekannt ist. Sein Werk *»Sacrati fiori musicali a otto voci etc.«* (Parma, 1603) hat allein noch seinen Namen auf die Nachwelt gebracht.

Caletti-Bruni, Giovanni Battista, lebte um 1560 als Kirchenkapellmeister zu Crema im venetianischen Gebiete und hat Madrigale herausgegeben.

Callichon (franz.), ein veraltetes Saiteninstrument, welches die Form einer kleinen Laute hatte und der letzteren ähnlich behandelt wurde. Es war mit fünf einfachen, in *G, c, f, a* und $\overline{d}$ gestimmten Saiten bezogen.

Califano, Giovanni Battista, italienischer Tonsetzer aus der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in welcher Zeit er als Organist in Venedig angestellt war. Von seinen Compositionen ist ein Buch fünfstimmiger Madrigale erhalten geblieben.

Caligula, römischer Kaiser, eigentlich C. Cäsar Augustus Germanicus geheissen, vom Heer jedoch C. genannt, weil er im Feldlager kleine *caligae* (Stiefelchen) trug. Er war im J. 12 n. Chr. zu Antium geboren, bemächtigte sich im J. 37 der römischen Alleinherrschaft und verübte derartige Gräuel, dass man der Versicherung Sueton's, er sei geitig krank und dem Wahnwitz nahe gewesen, Glauben schenken kann. Er wurde im J. 41 n. Chr., vor erreichtem 29. Lebensjahre, ermordet. Schon in seiner Jugend hatte er die Kunst des Gesanges so leidenschaftlich studirt und es darin so weit gebracht, dass ihn Sueton in seiner römischen Geschichte nur den Sänger nennt.

Call, Leonhard **von,** ein begabter und geschickter süddeutscher Tonkünstler, der 1779 geboren war und sich nach einigen Kunstreisen, die er als Guitarrevirtuose unternommen, in Wien bleibend niedergelassen hatte. Von dort aus begründete er sich durch leichte, ansprechende Compositionen und Arrangements für Guitarre, Flöte und andere Instrumente seit 1801 einen beliebten Namen. Auch seine zwei- und mehrstimmigen Gesänge, mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre, verschafften sich ihres gefälligen Zuschnittes wegen eine ungeheure Verbreitung, während ihn seine Gesänge für Männerstimmen in wahrhaft unerhörter Weise populär machten. Diese wohlklingenden vierstimmigen Compositionen haben zuerst und besonders die Vorliebe für diese Gesanggattung bis in die tiefsten Schichten des deutschen Volkes getragen und gaben lange Zeit hindurch den einzigen Singstoff für die nun emporblühenden Männer-Gesangvereine ab. C. starb im J. 1815 zu Wien. Seine Compositionen sind zum allergrössten Theile verschollen; die erhalten gebliebenen lassen es immerhin bedauern, dass er sich durch Vielschreiberei verflacht hat. Den meisten Werth hat noch eine von ihm verfasste Guitarreschule behalten.

Caullault, Salvator, rühmlichst genannter Harfenist an der Grossen Oper zu Paris, der viele Werke für sein Instrument theils componirt, theils arrangirt hat, war 1791 zu Paris geboren und ist ebendaselbst 1839 gestorben.

Callcott, John Vall, auch Calcott geschrieben, ein trefflicher englischer Kirchencomponist, Doctor der Musik und achtbarer Tongelehrter, wurde am 20. Nov. 1766 zu Kensington geboren. Für das Studium der Chirurgie bestimmt, beschäftigte er sich jedoch seit 1779 fast ausschliesslich mit Musik und den gelehrten Wissenschaften und nahm 1782 mit solchem Erfolge bei den Doctoren Arnold und Cooke in London Unterricht im Generalbass, Orgelspiel und in der Composition, dass er schon ein Jahr später als Organist an der Kirche *St. George the Martyr* angestellt und 1786 Baccalaureus der Musik an der Universität Oxford werden konnte. Obwohl er um diese Zeit anfing, Ruf als tüchtiger Componist zu gewinnen, so beschloss er doch, sich neben seinen Amtsgeschäften ausschliesslich mit musikalisch-literarischen Arbei-

ten zu beschäftigen. Im Jahre 1797 versandte er den Prospect zu einem umfangreich angelegten musikalischen Wörterbuche, konnte das Werk selbst aber seiner durch grosse Thätigkeit geschwächten Gesundheit wegen nicht bis zu Ende fördern. Im J. 1800 erhielt er den musikalischen Doctorgrad und verfasste hierauf eine »*Musical grammar*« (London, 1804), die mehrere Auflagen erlebte. Ein Jahr später (1805) wurde er als Nachfolger des Dr. Crotch zum Professor der Musik am königl. Institut ernannt; seine Gesundheit war aber bereits so erschüttert, dass er diese ehrenvolle Stellung nur wenige Jahre lang behaupten konnte. In den letzten Jahren seines Lebens beschäftigte ihn ein musikalisch-biographisches Werk, das aber gleichfalls nicht zu Ende gedieh, da er am 15. Mai 1821 zu London starb. Eine Sammlung seiner Werke, begleitet von biographischen Notizen über den Verfasser, gab nachträglich C.'s Schwiegersohn Horsley heraus. Von seinen Compositionen werden besonders die kirchlichen Arbeiten als trefflich gerühmt; in den Druck gelangt sind nur einige Gesänge, Lieder, *Anthems* und Canons.

Callegari, falsche Schreibweise für Calegari (s. d.).

Callenberg, Georg Alexander Heinrich Hermann, Graf **von,** Besitzer der Herrschaft Muskau in der Oberlausitz, auf welcher er am 8. Febr. 1744 geboren und im J. 1775 gestorben ist. C. war ein trefflicher Klavierspieler und von ihm erhalten gebliebene, nach seinem Tode erschienene Sonaten für Klavier und Violine (Berlin, 1781) zeigen, dass er auch ein geschickter, talentvoller Componist gewesen sein muss. Ausserdem war er Mitglied der königl. schwedischen Akademie zu Stockholm.

Calletot, Guillaume, ein altfranzösischer Sänger und Tonkünstler, der in ersterer Eigenschaft um 1364 in der Kapelle Karl's V. von Frankreich angestellt war und als einer der Künstler genannt wird, die eine Art einfachen Contrapunkt (franz.: *Chant sur le livre*) improvisirten, wesshalb er *chantre à déchant* betitelt wurde.

Callido, Gaëtano, ein italienischer Orgelbauer, der um 1725 im Venetianischen geboren ist und während seines Berufslebens 318 Orgeln für verschiedene Kirchen, namentlich Oberitaliens, erbaut haben soll.

Callinet ist der Name einer Familie von ausgezeichneten Orgelbauern in verschiedenen Städten des Elsass. Zahlreiche Orgeln des Landes, deren Trefflichkeit und Güte gepriesen werden, sind aus den Händen derselben hervorgegangen. Am meisten haben sich von den Mitgliedern der verzweigten Familie durch Zahl und Grösse ihrer Fabrikate ausgezeichnet: Louis C., geboren 1797 in Ruffach, gestorben ebendaselbst im J. 1846, so wie sein Vetter Ignaz C., geboren am 13. Juni 1803 ebenfalls in Ruffach.

Calissoncino (ital.), eine Mandolinenart mit sehr langem Griffbrett, kleinem Schallkasten und mehreren Saiten. Derselbe, in Neapel und in der Levante einheimisch, zeigt in Bezug auf seinen Bau auf Aegypten als seine Urheimath hin, wie der *Calascione* (s. d.), nur haben die Conservatoren desselben sich im Saitenbezuge verschiedene ihrem Musiksinn entsprechende Zusätze zu machen erlaubt, während sie den Toncharakter treu zu bewahren suchten (s. La Borde). 2.

Calmato (ital.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung beruhigt, ruhig, tritt gewöhnlich nach aufwallenden, leidenschaftlichen Sätzen ein, aber auch unabhängig von dem Vorhergehenden, oder gleich zu Anfang eines Tonstückes. Diese Vorschrift erfordert ein mässiges, nicht zu eiliges Tempo, ohne jede starke und heftige Accentuation.

Calmet, Augustin, ein gelehrter Benedictiner von der Congregation des heiligen Vannus, der sich, dem löblichen Gebrauche seines Ordens gemäss, auch eingehend mit Musik beschäftigt hat. Er war am 26. Febr. 1672 zu Mesnil-la-Horgue im französischen Lothringen geboren und starb als Abt von Sénones am 25. Oct. 1757, nachdem er seit seinem 16. Lebensjahre dem Benedictinerorden angehört hatte. Seine literarische Thätigkeit war besonders der Bibel gewidmet, die er vortrefflich übersetzte und scharfsinnig commentirte. In dieser Beziehung ist seine »*La sainte bible en latin et français avec un commentaire littéral et critique*« (23 Quartbände, Paris, 1707—1716) ein bleibendes Denkmal theologischen Verdienstes. Die zweite und dritte vermehrte Auflage des berühmten Werkes besorgte er noch selbst; es fand

aber seitdem noch viele neue Ausgaben und Uebersetzungen in fremde Sprachen. Musikalisch werthvoll sind die eingefügten gelehrten Abhandlungen über die Musik und die Instrumente der alten Hebräer. Das Leben C.'s beschrieb der Neffe desselben, Fanché (Paris, 1763).

Calmus, Martin, ein ausgezeichneter Violoncellvirtuose, wurde 1749 zu Zweibrücken geboren, bildete sich auf seinem Instrumente praktisch wie theoretisch in seiner Vaterstadt, später in Mannheim aus und war im J. 1797 im Orchester des Theaters zu Altona angestellt. Nachdem er eine grössere Kunstreise durch Norddeutschland begonnen hatte, liess er sich in Dresden 1800 für die Hofkapelle als erster Violoncellist engagiren und starb in dieser Stellung am 13. Jan. 1809. Mehrere seiner Compositionen für Violoncell sind im Druck erschienen. C. war auch auf der Violine, die er merkwürdiger Weise gleich dem Violoncell zwischen die Kniee fasste, wenn er spielen wollte, ein Meister.

Calore (ital.), Wärme, als Vortragsbezeichnung in Verbindung mit der Präposition *con*; daher *con c.* mit Wärme, mit innigem Ausdruck.

Calori, Luigia, berühmte italienische Sängerin aus Mailand, wo sie 1732 geboren war. Seit 1749 gehörte sie zu den gefeiertsten Bühnenkünstlerinnen Italiens, seit 1755, wo sie nach London gegangen war, zu denen Europas. Im J. 1770 war sie an der Italienischen Oper in Dresden als erste Sängerin angestellt, kehrte aber 1774 mit unverminderten Stimmmitteln in ihr Vaterland zurück, wo sie mit ausserordentlichem Erfolge noch bis 1783 auf mehreren Bühnen sang. Wenige Jahre nach ihrem Weggang vom Theater soll sie in Italien gestorben sein. Ihre Stimme wird als ausserordentlich schön und umfangreich, ihre Kehlfertigkeit als eminent und ihre musikalische Bildung als vortrefflich gerühmt.

Calov, Abraham, latinisirt Calovius, ein gelehrter Theologe und zelotischer Kämpfer für den Buchstaben des Lutherthums, wurde am 16. April 1612 zu Mohrungen in Preussen geboren und starb am 25. Febr. 1686 als Professor und General-Superintendent zu Wittenberg. In seiner »*Encyclopaedia*« (Lübeck, 1651) handelt er u. A. auch von Musik.

Calvez, Gabriel, ein spanischer Tonkünstler, lebte um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Rom, wo er als Sänger an der Kirche *Santa Maria Maggiore* angestellt war. Die Melodie von einer seiner im J. 1540 herausgegebenen Motetten hat Palestrina in seiner Messe »*Emendemus*« als Thema benutzt.

Calvi, Giovanni Battista, ein kunstgeübter Musikliebhaber, der zu Rom in der Mitte des 18. Jahrhunderts geboren war und sich mit Glück auch im grossen Style versuchte. So brachte er von seinen Werken u. A. die Ballets »*Castore e Polluce*« und »*Le donne malaccorte*«, die tragische Oper »*Ezio*« und das Oratorium »*Il Giuseppe riconosciuto*« zur Aufführung.

Calvi, Girolamo, Musiklehrer in Bergamo, hat pseudonym unter dem Namen B. Montanello ein Buch »*Intorno allo scrivere la musica etc.*« (Mailand, 1843) veröffentlicht.

Calvi, Lorenzo, Vorsänger des Chors an der Haupt- und Kathedralkirche zu Pavia, in welcher Stellung er sich in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts befand, hat vier Sammlungen seiner Motetten zu zwei, drei und vier Stimmen, so wie ein »*Rosarium litaniarum beatae virginis Mariae*« (Venedig, 1626) herausgegeben.

Calvière, Guillaume Antoine, französischer Kirchencomponist und Meister auf der Orgel, geboren 1695 zu Paris und gestorben zu Versailles am 18. April 1755 als Organist Ludwig's XV., welches Amt er seit 1738 inne hatte. Sein Orgelspiel soll bewundernswerth und seine Compositionen für die Orgel, von ihm vorgetragen, von mächtiger Wirkung gewesen sein. Alle diese Werke, so wie Motetten und andere Kirchenstücke von ihm sind jedoch Manuscript geblieben.

Calvisius, Sethus, gleich ausgezeichnet und berühmt als Tonkünstler wie als Chronolog, war der Sohn eines armen Tagelöhners, Jacob Kallwitz, zu Gorschleben in Thüringen und wurde geboren am 21. Febr. 1556. Er besuchte zuerst die Schule zu Frankenhausen, musste aber nach drei Jahren dieselbe wieder verlassen, da die Armuth seiner Eltern mit der Unterstützung im Rückstande blieb. Da gelang

es ihm, seine schöne Knabenstimme zu verwerthen und als Chorschüler Aufnahme in den ambulanten Singchor in Magdeburg zu finden. Durch diesen Umstand, so wie durch Unterrichtertheilen erwarb er sich so viel, dass er seinem inneren Berufe frei folgen und das Magdeburger Gymnasium, so wie die Universitäten zu Helmstedt und Leipzig besuchen konnte, auf denen er keine Gelegenheit zu musikalischer Weiterbildung vorübergehen liess. Daher kam es denn auch, dass er in der letzteren Stadt 1580, kurz nach seiner Ankunft, Musikdirector an der Paulinerkirche wurde. Im November 1582 wurde er als Cantor nach Schulpforte berufen und verwaltete dies Amt zehn Jahre hindurch aufs Ehrenvollste, bis er 1594 als Cantor und Schulcollege an die Thomasschule und als Musikdirector an die Thomaskirche in Leipzig kam. Er hatte dieses angesehene musikalische Amt einer ihm gleichzeitig angetragenen Professur in Frankfurt a. d. O. vorgezogen, so wie er auch alle späteren Berufungen, namentlich im J. 1611 die auf den Lehrstuhl der Mathematik an der Universität zu Wittenberg, ablehnte. Er starb in dem ihm lieb gewordenen Leipzig am 24. Novbr. 1615. C. war ein Mann von reichem und gründlichem Wissen, dessen chronologische und astronomische Werke sehr hoch geschätzt wurden und noch lange nach seinem Tode als Norm und Richtschnur für alle derartigen Untersuchungen galten. Von seinen musikalischen Werken sind zunächst folgende in gutem Latein geschriebene theoretische Schriften zu bemerken: »*Melopeia, seu melodiae condendae ratio, quam vulgo musicam poeticam vocant, ex veris fundamentis exstructa et explicata*« (Erfurt, 1582, 2. Aufl. 1592); »*Compendium musicae practicae pro incipientibus*« (Leipzig, 1594, 2. Aufl. 1602); »*Musicae artis praecepta nova et facillima*« (Leipzig, 1612). Es ist dies die dritte vermehrte und verbesserte Auflage des vorangegangenen »*Compendium musicae*«, und C. setzt in derselben eben so scharfsinnig, wie überzeugend die Vortheile der Bocedisation, gegen die Guidonische Solmisation gehalten, aus einander; »*Exercitationes musicae duae, quarum prior est de modis musicis, quos vulgo Tonos vocant, recte cognoscendis et dijudicandis; posterior, de initio et progressu musices alisque rebus eo spectantibus*« (Leipzig, 1600; auch unter besonderen Titeln und mit einer dritten Abhandlung »*De praecipuis quibusdam in arte musica quaestionibus etc.*« Leipzig, 1611 erschienen). Von C.'s werthvollen Sammelwerken und trefflichen Compositionen können angeführt werden: »*Harmonia cantionum ecclesiasticarum a M. Luthero et aliis viris piis Germaniae compositarum* 4 *voc.*« (Leipzig, 1596, und bis 1622 noch in drei anderen Auflagen); »*Biciniorum libri duo, quorum prior septuaginta continet ad sententias evangeliorum anniversariorum a Setho Calvisio musico, decantata* (1. Aufl., Leipzig, 1599, 8⁰), *posterior* 90 *cum et sine textu, e praestantissimis musicis concinnata*« (Leipzig, 1612); »Teutsche Tricinia mehrentheils aus denen Psalmen David's, neben anderen geistlichen und politischen Texten zu singen und sonst auf Instrumenten zu üben« (Leipzig, 1603); »Der 150. Psalm für zwölf Stimmen und drei Chöre« (Leipzig, 1615); »Der Psalter David's, gesangsweis von Herrn Dr. Cornelio Beckern sel. verfertiget, auf's neue mit vier Stimmen abgesetzet« (Leipzig, 1617). Ausserdem hat er viele Motetten, Hymnen und Psalme componirt, die Manuscript geblieben sind und sich in der Bibliothek der Thomasschule in Leipzig befinden. Vgl. Stallbaum »Ueber den inneren Zusammenhang musikalischer Bildung u. s. w., nebst biographischen Nachrichten über die Cantoren an der Thomasschule in Leipzig« (Leipzig, 1843, S. 59).

Calvo, Lorenzo, s. Calvi.

Calvoer, Kaspar, geboren am 8. Novbr. 1650 zu Hildesheim, gestorben am 11. Mai 1725 als General-Superintendent zu Clausthal, hat ausser einem Werke (von Gerber als »Tractätchen« bezeichnet): »*De musica ac singillatim de ecclesiastica etc.*« (Leipzig, 1702) viele treffliche Schriften über Kirchenmusik veröffentlicht.

Calzolari, Enrico, ein ausgezeichneter italienischer Tenorsänger der Gegenwart, welcher mit seinen Vorzügen als ausübender Künstler eine gründliche und gediegene Musikbildung vereinigt, wie sie als musterhaft und selten angeführt zu werden verdient. C. wurde am 22. Febr. 1823 zu Parma geboren und trat, für die Handlung bestimmt, im 13. Lebensjahre in ein kaufmännisches Geschäft. Musikliebe trieb

ihn, in seinen Freistunden sich eifrig mit dieser Kunst zu beschäftigen und namentlich seit 1837 bei einem deutschen Tonkünstler, Namens Burchardt, einen geregelten Gesangunterricht zu nehmen. Hier lernte er besonders die deutsche Musik kennen und lieben, studirte die alten deutschen Meister von Seb. Bach an und bewahrte fortwährend die innigste Verehrung für dieselben, wenn ihn auch sein Lebensberuf später in eine ganz heterogene Musikrichtung führte. Sein erstes öffentliches Auftreten fand in einem Conzerte zu Parma statt, und hier erregte seine Stimme und seine intelligente Vortragsmanier so grosses Aufsehen, dass sich eine Anzahl reicher Kunstfreunde bewogen fand, die Mittel zusammen zu schiessen, damit der talentvolle junge Mann bei Giacomo Panizza in Mailand seine Gesangstudien vollenden könne. Nach mehrjährigem Studienaufenthalte in letzterer Stadt, betrat C. zum ersten Male als Ernani in Verdi's gleichnamiger Oper 1845 zu Venedig die Bühne, hatte glänzenden Erfolg und sang nun bis 1848 theils in Wien, theils auf den Haupttheatern seines Vaterlandes und während der Saison 1847 bis 1848 auch in Madrid. Sein Ruf verbreitete sich immer weiter und führte ihn im Winter 1848 bis 1849 an die Italienische Oper nach Paris und London. Seit 1851 ist er in St. Petersburg und für die Frühjahrssaison in London engagirt. In diesem Augenblicke steht er im Begriff, die Bühne, den Schauplatz zahlreicher Triumphe für ihn, zu verlassen und sich in St. Petersburg als Gesanglehrer bleibend niederzulassen, zu welchem Berufe er durch seine aussergewöhnliche Kunstbildung und Erfahrung ganz besonders befähigt erscheint. C.'s Stimme war bis in die letzte Zeit hinein ausserordentlich schön, und ihre Verwendung bekundete den Meister. Ausdruck und Vortrag waren lebendig und von feiner Empfindung beseelt.

Camal, Maria, von den Italienern Camati und als Sängerin Farinella genannt, ist um 1720 zu Venedig geboren. Durch Graun wurde sie 1741 für die königl. Italienische Oper zu Berlin engagirt und liess sich daselbst zuerst in einem Hofconzerte am 1. April hören, worauf sie am 13. December desselben Jahres ihre Stellung als Edviga in der Oper »*Rodelinda*« antrat. Sie gefiel jedoch nicht und wurde nach Beendigung des Carnevals wieder entlassen. Mit besserem Erfolge sang sie hierauf bis 1756 in Wien, wurde sodann nach St. Petersburg engagirt und starb daselbst als grossfürstliche Hofsängerin.

Cambert, Robert, auch unter dem Namen Lambert aufgeführt, der Schöpfer der französischen Oper und Vorgänger Lulli's, wurde um 1628 zu Paris geboren und war im Klavier- und Orgelspiel ein Schüler Chambonnière's. Nach beendigten Studien wurde er in Folge der Empfehlung seines Lehrers Organist an der Collegialkirche St. Honoré, wo er die Aufmerksamkeit und Gunst der Königin Anna von Oesterreich, Mutter Ludwig's XIV., auf sich zog, welche ihn 1666 zu ihrem Musik-Intendanten ernannte. Als er noch Organist war, hatte ihm der Abbé Perrin, begeistert von der Idee der Oper, wie er sie von einer italienischen Gesellschaft (dieselbe hatte im Hause des Cardinals Mazarin 1645 Peri's und Caccini's »*Euridice*« aufgeführt) hatte kennen lernen, einen französischen Text, betitelt »*La pastorale*«, gebracht, welchen C., den gemachten Andeutungen gemäss, in Musik gesetzt hatte. Es war dies die erste französische Oper und sie fand, als sie zum ersten Male auf dem Schlosse Issy aufgeführt wurde, einen ganz ausserordentlichen Beifall. Angefeuert durch diesen Erfolg, liessen beide Autoren in derselben Weise noch mehrere Opern folgen, so u. A. »*Ariane ou le mariage de Bacchus*« und »*Adonis*«. Im J. 1669 erhielt Perrin in Folge dessen einen königlichen Freibrief, der ihn ermächtigte, zwölf Jahre lang in Paris und anderen Städten Frankreichs allein und ausschliesslich musikalische Akademien zu errichten und theatralische Stücke öffentlich aufführen zu lassen. C. blieb Perrin's treuer Bundesgenosse, sodass 1671 die neue Singbühne mit dem Schäferspiele »*Pomone*«, wozu Perrin den Text, C. die Musik und der Ober-Balletmeister Beauchamp die Tänze geliefert hatten, mit ungeheurem Erfolge eröffnet werden konnte. Für diese *Académie royale de musique*, die Stammmutter der Pariser Grossen Oper, schrieb C. ein Jahr später die Musik zu einem grossen fünfactigen Pastorale: »*Les peines et les plaisirs de l'amour*«, Text von Gilbert. Aber in demselben Jahre gelang es den Intriguen J. B. Lulli's, das Privilegium Perrin's sich anzueignen, was C. ver-

anlasste, 1673 sein Vaterland zu verlassen und nach England zu gehen, wo ihn König Karl II. zuerst bei einem Regimente als Musikmeister anstellte, bald darauf aber zum Ober-Kapellmeister ernannte. Als solcher starb C. jedoch schon im J. 1677. Fragmente der Partitur der Oper »*Pomone*« hat Ch. Ballard durch den Druck veröffentlicht, und auf der Pariser Bibliothek befindet sich das Original-Manuscript der Partitur von »*Les peines et les plaisirs de l'amour*«.

Cambiata (*sc. nota,* ital.). Unter die Dissonanzen, welche keiner Vorbereitung bedurften, rechneten die Contrapunktisten auch ihre Wechselnote oder *Cambiata.* Die »Wechselnote« der Alten war unserer heutigen Wechselnote (ein durchgehender Ton auf guter Tactzeit, s. »Wechselnote« und »Consonanz und Dissonanz«) durchaus nicht ähnlich; die letztere war überhaupt im strengen Satze nicht gestattet, die Dissonanzen auf guter Tactzeit durften nur als vorbereitete Vorhalte gebraucht werden. Die C. steht stets auf der leichten Tactzeit und hat daher eher Aehnlichkeit mit dem gewöhnlichen Durchgange des strengen Satzes (s. Durchgang). Sie hatte den Zweck, in gewissen Wendungen und bei schnellerer Bewegung die springende Fortschreitung einer Stimme von der schweren zur leichten Tactzeit zu vermeiden. Es galt nämlich für leichter, einen Sprung auszuführen von der leichten zur schweren Tactzeit, als bei umgekehrter rhythmischer Stellung. Liegen nun das erste und das dritte, oder das dritte und das fünfte, oder das fünfte und das siebente Viertel eines Tactes, resp. das dritte oder siebente Viertel des einen und das erste Viertel des folgenden Tactes in der Scala um eine Quarte aus einander (a), so hat die Stimme bei Bewegung in Vierteln an einer Stelle einen Terzensprung auszuführen. Um diesen nun nicht während der Bewegung aus der schweren in die leichte Tactzeit machen zu lassen (b), war die sogenannte dissonirende Wechselnote (+ bei c) gestattet. Die alten Componisten verwendeten sie nur bei abwärts gehender Bewegung einer Stimme, und zwar fast immer so, dass der übersprungene Ton auf der nächsten schweren Tactzeit erscheint (c). Man behandelte diese Dissonanz wie eine Consonanz, und selbst dann, wenn in mehrstimmigen Sätzen andere Stimmen durchgehende Noten zu singen hatten, beachtete man ihr dissonirendes Verhältniss nicht, wie das folgende von H. Bellermann (»Contrapunkt«, S. 82) gegebene Beispiel (d) aus Palestrina's Motette »*Ego sum panis*« beweist. Cherubini (»*Cours de contrepoint*«, deutsch von Stöpel: »Theorie des Contrapunktes und der Fuge«, Leipzig, Kistner) hält ihre Anwendung für »ungerechtfertigt« und »fehlerhaft«, weil eine unvorbereitete Dissonanz nur als stufenweiser Durchgang gebraucht werden könne. Dieser Ansicht tritt Bellermann a. a. O. entschieden entgegen, und zwar mit vollem Rechte, da die Praxis guter Componisten dieser allzu engherzigen theoretischen Anschauung Cherubini's widerspricht.



Otto Tiersch.

Cambini, Giovanni Giuseppe, ein ausgezeichneter italienischer Violinspieler und fruchtbarer Componist, wurde am 13. Febr. 1746 zu Livorno geboren und frühzeitig auf der Violine unterrichtet. Vollends aus bildete er sich bei Manfredi und Nardini und ging, 17 Jahr alt, nach Bologna, wo er beim Pater Martini drei

Jahre hindurch eifrige Compositionsstudien betrieb. Nach Ablauf dieser Zeit wandte er sich nach Neapel und verliebte sich dort in eine Landsmännin, mit der er sich in der Heimath verehelichen wollte. Auf der Rückfahrt wurde das junge Paar von Seeräubern überfallen, getrennt, und C. wurde in die Berberei verkauft, jedoch von einem venetianischen Kaufmann um eine bedeutende Summe wieder frei gemacht und mit nach Paris genommen. Dort gelang es ihm, vermittels Fürsprache des neapolitanischen Gesandten und des Prinzen von Conti, mit mehreren Compositionen 1770 vor das Publicum des *Concert spirituel* treten zu dürfen, und seitdem war er der musikalische Held des Tages. Er schrieb nun in nicht zu zählender Menge grosse und kleinere Vocal- und Instrumentalwerke, namentlich Streichquartette, die einen reissenden Absatz fanden, auch Opern und Ballets, z. B. »*La croisée*«, »*Cora, ou la prêtresse du soleil*«, »*Edwin et Adèle*«, »*Les Romans*« (1776), »*Carloman et Rose d'amour*« (1778), »*Dagobert et Nantilde*«, welche z. Th. sehr erfolgreich aufgeführt und durch den Druck verbreitet wurden. Als Musikdirector war C. 1788 am *Théâtre Beaujolais* und 1791 am *Théâtre Louvais* engagirt. In den Stürmen der Revolution verschwand er immer mehr vom öffentlichen Schauplatz und soll, physisch und moralisch heruntergekommen, zu Anfang des 19. Jahrhunderts im Armenhause zu Paris gestorben sein. Die Vielschreiberei war bei ihm Hand in Hand mit der Seichtigkeit gegangen; seinen Compositionen lässt sich jedoch ein gewisses Geschick nicht absprechen und Spuren von Talent finden sich allenthalben. Man zählt von ihm 400 verschiedene Instrumentalwerke, wobei 144 Streichquartette und 60 Sinfonien für Orchester noch nicht einmal eingerechnet sind. Ueber C.'s oben erwähnte abenteuerliche Seefahrt findet man Ausführlicheres in Grimm, »*Correspondance littéraire*«, Aug., 1776.

Cambio, Perissone, nach Burney's Urtheil einer der besten Meister der Tonkunst seiner Zeit, lebte um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Oberitalien. Man kennt von ihm nur noch »*Madrigali a quattro voci, con alcuni di Cipriano Rore*« (Venedig, 1547) und »*Canzone villanesche alla Napoletana*« (Venedig, 1551). Aus den letzteren hat Burney im dritten Bande seiner Musikgeschichte eine »*Villota a quattro voci*« aufgenommen.

Câmbodi ist der Name einer indischen Tonart, deren Aufzeichnung nach unserer Schreibweise nur annähernd durch nachfolgende Noten wiedergegeben werden kann:



Näheres ergiebt sich aus dem Artikel Indische Musik (s. d.). 2.

Cambridge, Adolph Friedrich, Herzog **von**, Graf von Tipperary, Baron von Culloden, Feldmarschall des britischen Reiches, der jüngste Sohn Georg's III., der Bruder Georg's IV. und Wilhelm's IV. von England, wurde am 25. Febr. 1774 zu London geboren und empfing in seiner Jugend eine zwar streng militärische, aber der Musik ebenfalls zugeneigte Erziehung. Namentlich bildete sich der junge Prinz auf der Violine aus und brachte es im Laufe der Zeit zu ganz ausgezeichneter Fertigkeit auf derselben. Später begab er sich nach Göttingen und eignete sich auf der dortigen Universität deutsche Sprache und Bildung an. Nach den Kriegen in den Niederlanden und mit Frankreich, an denen er hervorragenden Antheil nahm, wurde er 1816 englischer Generalstatthalter und 1831 Vicekönig von Hannover. Als aber 1837, nach dem Tode Wilhelm's IV., dies Land an den ältesten Prinzen Ernst August fiel, kehrte er nach England zurück und starb 1847 zu London als Privatmann. Bis zu seinem Tode zeichnete er sich als Gönner und Beförderer der Wissenschaften und Künste, vorzugsweise der Musik, in hervorragender Weise aus, wie er sich denn auch während seiner Verwaltung durch Milde, Liberalität und grosse Rechtschaffenheit die Liebe und Neigung der Hannoveraner im hohen Grade erworben hatte.

Cameradschaft, eine Innung der alten deutschen Trompeter, siehe Kameradschaft.

Camera (lat. und ital.), d. i. Kammer, kommt in verschiedenen Zusammensetzungen vor, z. B. *Cantata da c.*, Kammercantate, *Concerto da c.*, Kammerconzert, Kammermusik, *Duetto da c.*, Kammerduett, *Sonata da c.*, Kammer-

sonate u. s. w. Die Erklärung dieser und aller anderen auf gleiche Weise zusammengesetzten Kunstausdrücke befindet sich unter dem bezüglichen deutschen Worte.

Camerae musicae (lat.). Kunstausdruck für gediegene, auf eine ausgewählte Zuhörerschaft berechnete Instrumental-Compositionen.

Camerarius, Philippus, Sohn des berühmten Nürnberger Literator und Polyhistor Joachim C., jüngerer Bruder des gelehrten Arztes und Botanikers gleichen Namens, wurde im J. 1537 zu Nürnberg geboren und starb am 22. Juni 1624 als Vicekanzler zu Altorf. Auf musikalischem Gebiete hat er sich durch ein gelehrtes Werk, betitelt »*Horarum subsevicarum centuriae tres*« (Frankfurt, 1624) ausgezeichnet, in welchem er u. A. mit grossem Scharfsinn über die Erfindung der musikalischen Instrumente handelt.

Camerloher, Placidus **von,** vortrefflicher Orgel-, Lauten- und Violinspieler und fleissiger Componist, geboren um 1720 in Bayern und gestorben als geistlicher Rath und Kapellmeister des Fürstbischofs von Freising im J. 1776. Ausser Messen, Motetten, Hymnen, Psalmen, Litaneien, Vespern und anderen Kirchenstücken schrieb er Sinfonien, Streichquartette (wohl mit die ersten, welche im concertanten Styl gearbeitet wurden), Trios für Guitarre, Violine und Violoncell, Sonaten für zwei Violinen und Bass, Conzerte für Guitarre u. s. w.; auch eine Oper »*Melissa tradita*«, welche in München aufgeführt wurde und sehr gefiel. Besonders noch wird er als Lehrer gerühmt und soll zahlreiche tüchtige Schüler gebildet haben.

Cameróta, Giovanni, ein gelehrter Jesuit aus Gravina, wo er 1559 geboren war, hielt als *Studiorum praefectus* in Neapel akademische Vorträge und hat »*Odae spirituales*« mit Melodien herausgegeben.

Cambra ist der Name der ersten von den sieben *Raga's* (s. d.) in der altindischen Musik, deren Alter man von der grauesten Vorzeit her annimmt. 2.

Camidge, Dr., ein trefflicher englischer Organist aus York, der seit 1800 mit Compositionen für Orgel, Klavier und Gesang vor die Oeffentlichkeit trat, welche bei Clementi in London im Druck erschienen sind.

Caminer, Antonio, geboren 1769 zu Venedig, ist für die musikalische Literatur als Zusammensteller des nicht unwichtigen Katalogs »*Indice de' teatrali spettacoli etc.*« (Venedig, 1810) von Interesse.

Cammarano, Luigi, italienischer Operncomponist und Verwandter des berühmten Operntextdichters Salvatore C., war zu Neapel 1832 geboren und hatte in seiner Vaterstadt, besonders bei Mercadante, seine musikalischen Studien gemacht. Für das Theater *del Fondo* hatte er die Opern »*I ciarlatani*« und »*Il ravvedimento*« geschrieben, die nicht ohne Beifall aufgeführt worden waren. C. starb in jungen Jahren 1854 zu Neapel.

Campagnoli, Bartolomeo, ausgezeichneter und berühmter italienischer Violinist, geboren am 10. Septbr. 1751 zu Cento bei Bologna, wo sein Vater Kaufmann war. Derselbe liess ihn zuerst von Dall' Ocha, einem Schüler Lolli's, und sodann in Modena bei Paolo Guastarobba, einem Violinvirtuosen aus der Tartini'schen Schule, unterrichten. Zu gleicher Zeit musste C. Compositionsstudien betreiben. Im J. 1766 bereits wurde er als erster Violinist im Orchester seiner Vaterstadt angestellt und machte vier Jahre später seine erste, sehr erfolgreiche Conzertreise nach Rom. Aber noch nicht befriedigt in seinem Drange nach Vervollkommnung, studirte er noch beim Kapellmeister Paolo Alberghi zu Faënza Contrapunkt und die höhere Technik seines Instrumentes und ging nach einem halben Jahre nach Florenz, wo er fünf Jahre hindurch Nardini's Schüler blieb und als Violinist im Orchester des Theaters *della Pergola* mitwirkte. Dort schloss er auch mit dem jungen Cherubini innige Freundschaft. Im J. 1775 kehrte er nach Rom zurück und nahm eine Stellung als Führer der zweiten Violinen im Orchester des Theaters *Argentina* an. Aber noch zu Ende desselben Jahres berief ihn der Fürstbischof von Freising als Conzertmeister an seinen Hof, woselbst er zwei Jahre blieb. Nach dieser Zeit begab er sich mit dem berühmten Fagottisten Reinert auf eine Conzertreise nach Polen. Der Herzog Karl von Kurland engagirte ihn hierauf als Conzertmeister für seine Kapelle in Dresden und liess ihn 1783 auch Schweden besuchen, wo er grossen künstlerischen Erfolg

hatte. Von Sehnsucht nach seinem Vaterlande getrieben, erlangte er 1784 den Urlaub zu einer Reise dahin und gab auf dem Wege mit grossem Beifall Conzerte. Im J. 1786 kehrte er in seine Stellung zurück, besuchte Italien 1788 noch einmal und verliess nach seiner Rückkehr Dresden bis zum Tode seines Herzogs nicht mehr. Seine beiden letzten Stellen hatte er in Leipzig (von 1797 bis 1818) und in Neustrelitz, woselbst er am 6. Novbr. 1827 starb. Er hat zahlreiche Compositionen geschrieben, von denen Conzerte für Violine und für Flöte, Sonaten für Violine und Bass, Duette für Violine und Flöte, Duos für zwei Violinen, Variationen, Capricen, Polonaisen, instructive Stücke u. s. w. im Druck erschienen sind. Ausserdem ist er der Verfasser einer guten Violinschule. — Seine Töchter, Albertina und Gianetta C., waren tüchtige Opernsängerinnen und traten ziemlich erfolgreich in Neustrelitz, Hannover und Frankfurt a. M. auf. Beide entsagten schon 1829 der Bühne und liessen sich in Berlin als Lehrerinnen nieder.

Campana (ital.) nannte man bereits im 6. Jahrhundert einfache Glocken und Glockenspiele, die in der abendländischen Kirche seit der Mitte des 9. Jahrhunderts bis zum Ende des 10. hin eine allgemeine Verbreitung fanden. Wir finden derselben erwähnt in: Rimbert's »Leben des Erzbischofs Ansgar« C. 32, in den »Jahrbüchern von Fulda« *de anno* 869 und 872, in »Godehar's Leben« C. 73, in »Widukind« III, C. 73 u. A. m. Man ersieht aus diesen Quellen, dass dieselben in gegossene (*vasa fusilia*) und geschmiedete (*productilia*) damals eingetheilt wurden. 0.

Campana, Fabricio, italienischer Operncomponist, wurde 1815 zu Bologna geboren und daselbst auch musikalisch gebildet. Seine erste Oper, betitelt »*Caterina di Guisa*«, wurde 1838 in Livorno nicht ohne Beifall aufgeführt. Seine ferneren Opern, als »*Giannina d'Ornano*«, »*Luisa di Francia*« u. s. w. fanden jedoch weder bei der italienischen Kritik, noch bei dem Publicum Gnade und erheben sich in der That wenig über die Flachheit der Dutzendschreiber. Mehr Glück machte eine Reihe artiger Duette und Canzonetten seiner Composition, die zum Theil auch in Deutschland bekannt und beliebt wurden.

Campanella (ital.), das Glöckchen.

Campanelli, Luigi, ein italienischer Instrumentalcomponist, welcher 1771 zu Florenz geboren und zuerst als Violinist, dann als Kapellmeister an der grossherzoglichen Hofkapelle zu Florenz angestellt war. Erschienen sind von ihm Trios, Sonaten u. dgl. m.

Campanetta (ital.), das Campanett, s. Carillon und Glockenspiel.

Campanist (franz.: *Carilloneur*), s. Glockenspieler.

Campanula (lat. Diminutivum), das Glöckchen.

Campbell, Alexander, Organist zu Edinburg, ist in Schottland als Componist von Stücken für die Violine und für Pedalharfe, die auch im Druck erschienen sind, rühmlich bekannt.

Campeggi, italienischer Gesanglehrer aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, der um 1730 zu Bologna eine stark besuchte, berühmte Singschule hielt.

Campelli, Carolo, ein italienischer Tonsetzer, welcher zu Anfang des 18. Jahrhunderts lebte und von dem man als charakteristische Eigenschaft rühmt, dass er im sanften Style componirte. Die damaligen Verzeichnisse führen einige Opern seiner Composition an.

Campenhout, Franz **van,** Opernsänger und Componist des belgischen Nationalliedes, wurde 1780 in Brüssel geboren, wo sein Vater Gastwirth war. Frühzeitig lernte er Violine spielen und wurde im 16. Lebensjahre Mitglied des Orchesters am Theater *de la Monnaie.* Gleichzeitig betheiligte er sich als Tenorist bei den Opernaufführungen einer Dilettantengesellschaft und zwar mit solchem Glück, dass man ihn überredete, ganz zur Bühne zu gehen. Bis 1809 sang er denn auch auf den Theatern von Gent, Brüssel, Brest, Paris, im Haag und Amsterdam. Im Haag, wo er 1807 war, hatte er bei dem königl. Kapellmeister Plantade zuerst einen eigentlichen Gesangunterricht und eben so, nachdem er schon eine Oper »*Grotius, ou le château de Loewenstein*« zur Aufführung gebracht hatte, bei Navoigille dem Aelteren und Saint-Amand in Amsterdam den ersten Unterricht in der Theorie der Musik

und Compositionslehre. Von 1809 an sang er theils in der französischen Provinz und in Paris, theils in Belgien und Holland, verliess 1827 in Gent die Bühne und liess sich in Brüssel nieder, wo er 1848 starb. Er componirte eifrig und mit grosser Lust und Liebe in allen Gebieten der Musik, wie zahlreiche Orchesterwerke, Stücke für verschiedene Instrumente, Kirchensachen, Gelegenheitscantaten, Gesänge, Lieder u. s. w. beweisen. Seiner Erstlingsoper liess er noch andere Opern, z. B. »*Le passe-partout*«, »*L'heureux mensonge*« u. s. w., ferner auch einige Balletmusiken folgen, die sämmtlich mit mehr oder wenigerem Beifall aufgeführt wurden. Seinen grössten Ruhm aber verdankt er dem von ihm componirten belgischen Nationalgesang »*La Brabançonne*« (s. d.), der ihm hohe Ehren eintrug und in dem Herzen seines Volkes ein dauerndes Denkmal errichtete.

Campesius, s. Campisi.

Campi, Antonia, geborene Michalowicz (nach Otto Jahn geborene Miklasiewicz), Coloratursängerin, wurde am 10. Dec. 1773 zu Lublin in Polen geboren, entwickelte frühzeitig ihr Gesangstalent und wurde im J. 1788 zur Kammersängerin des Königs von Polen ernannt. Später nahm sie ein Engagement bei der Guardasoni'schen Operngesellschaft in Prag an, wo sie im J. 1791 den Bassisten Campi heirathete. In die Zeit ihres Engagements in Prag fällt ihre Glanzperiode; dort sang sie u. A. schon im J. 1793 die Gräfin in »Figaro's Hochzeit«, dort ihre unvergleichliche Königin der Nacht, dort ihre Donna Anna, in welcher Rolle sie mit der Strinasachi rivalisirte. Mozart hatte für sie eigens eine Bravourarie geschrieben, welche ihr keine der damaligen Sängerinnen nachzusingen im Stande war. Am Schlusse der italienischen Opernsaison im J. 1798 feierte man sie durch ein Gelegenheitsgedicht. Im J. 1801 wurde sie an das eben damals mit grossem Aufwand geleitete Theater an der Wien und im J. 1805 beim k. k. Hoftheater engagirt, wo sie Triumphe feierte. Obgleich ihre Stimme nicht mehr in der ersten Blüthe war, erhielt sie von Wien einen ehrenvollen Ruf an das Hoftheater in München, wo sie durch einige Jahre mit Auszeichnung sang und im Genusse einer Pension den 30. Septbr. 1822 starb. Die C. war allgemein als eine der ersten Bravoursängerinnen ihrer Zeit angesehen, und überall, wo sie sich hören liess, wurde ihre wohlgebildete, umfangreiche und schöne Stimme und ihre eminente Kehlfertigkeit bewundert; schade nur, dass sie öfters am unrichtigen Platze Fiorituren und Verzierungen anbrachte. Irrthümlich behauptet Fétis von ihr, dass Mozart für sie den Part der Donna Anna im »Don Juan« geschrieben; es ist Teresa Saporiti, für welche diese Partie bestimmt war und welche sie auch zuerst gesungen hat. M-s.

Campioli, Antonio, auch Campiogli und Cambioli geschrieben, war einer der bedeutendsten Altsänger (Castrat) des vorigen Jahrhunderts, doch fliessen die Nachrichten über ihn ziemlich spärlich. Nach Schilling soll er in Deutschland geboren sein, in Italien aber seine Studien gemacht haben. Dies als richtig angenommen, ist aber die Angabe des Geburtsjahres 1700 jedenfalls unrichtig, denn schon im J. 1708 tritt C. zum ersten Male in der Theatergeschichte Berlins auf. Dort existirte, obwohl schon früher Anfänge dazu gemacht worden sind, seit dem J. 1700 eine Oper, und C. sang in der Oper »Alexander's und Roxanen's Heirath« (Text von Besser, Musik vom Kammermusicus Stricker) die Partie des Hephästion, Alexander's Vertrauten. Nur bis 1710 blieb C. in Berlin und wendete sich dann nach Braunschweig an den Wolfenbüttel'schen Hof. Ledebur setzt übrigens seinen Abgang von Berlin, entgegen allen anderen Nachrichten, in das J. 1712. In Braunschweig wurde er viel bei Hofe beschäftigt, machte auch von hier aus grössere Reisen in Deutschland, durch das nördliche Frankreich, Holland und England, und erwarb sich einen bedeutenden Ruf. 1722 war er in Hamburg, wo er in der Oper »Don Quixote in dem Mohrengebirge« (eigentlich eine italienische komische Oper »*Don Chisciotte in Sierra Morena*« von Pietro Pariati, componirt von Francesco Conti für Wien) die Titelrolle sang, und noch im J. 1728 wird er in Hamburg als Pharao in der gleichnamigen Oper von Caldara angeführt. C. muss aber auch als Gesanglehrer einen bedeutenden Namen gehabt haben. Als man nach der Auflösung der grossen Italienischen Oper in Dresden (1720) bald wieder das Bedürfniss fühlte, die italienischen Meisterwerke

zu hören, und nur die kolossalen Gagen scheute, welche die bedeutenden Sänger damaliger Zeit beanspruchten, erging vom Cabinetsminister Grafen von Manteuffel 1724 an den sächsischen Gesandten in Venedig, Grafen Villio, der Befehl, vier junge Castraten und drei junge Sängerinnen zu suchen und ausbilden zu lassen. Antonio Lotti ging dabei dem Gesandten mit Rath und That an die Hand. Nach vierjährigem Unterrichte handelte es sich darum, den jungen Künstlern die letzte Feile zu geben, und dazu wurde Porpora vorgeschlagen. Gleichwohl wählte man dazu C., welcher dafür ein Gehalt von 600 Thlrn. bezog. Beweis genug für seinen Ruf, wenn er in solcher Weise mit einem Porpora concurriren konnte. C. muss also noch in demselben Jahre 1728 von Hamburg in sein Vaterland zurückgekehrt sein, was wohl der Fall gewesen sein kann; man braucht darum nicht, wie geschehen, anzunehmen, dass in genanntem Jahre zwei Altisten ganz gleichen Namens existirt haben, um so weniger, als von dem ersteren dann nirgends mehr die Rede ist. Im J. 1730 kam C. mit seinen Schülern, den Sopranisten Venturio Rochetti und Giovanni Bindi und den Altisten Domenico Anibali und Casimiro Pignotti, von denen namentlich Bindi und Anibali nachmals grosse Berühmtheit erlangten, nach Dresden. Hier wurde auch C. Mitglied des Opernpersonals und wusste sich selbst neben einer Faustina Hasse in den Opern ihres Gemahls Anerkennung zu verschaffen. Er blieb in Dresden bis 1738, trat dann mit 400 Thlr. Pension in den Ruhestand und kehrte abermals in sein Vaterland zurück; doch ist das Jahr seines Todes unbekannt. W. Ltz.

Campion, François, französischer Theorbist und Guitarrist und als solcher zu Anfang des 18. Jahrhunderts bei der Grossen Oper zu Paris angestellt. Weder sein Geburts-, noch sein Todesjahr sind ermittelt worden, und man weiss mit Bestimmtheit nur, dass er noch im J. 1738 in Paris lebte und von der Grossen Oper eine Pension genoss. Von seinen Werken sind drei, über Guitarre, Theorbe und über Composition je eines, erhalten geblieben, nämlich: »*Nouvelles découvertes sur la Guitarre, contenant plusieurs suites des pièces sur huit manières différentes d'accorder*« (Paris, 1705); in diesem Werke finden sich schon viele Effecte, die eine weit spätere Zeit als neue Entdeckungen für sich in Anspruch genommen hat; ferner: »*Traité d'accompagnement pour la Théorbe*« (Paris und Amsterdam, 1710) und endlich: »*Traité de composition, selon les règles des octaves de musique*« (Paris, 1714).

Campion, Thomas, ein englischer Arzt aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts, der sich aber auch als Dichter und Musiker bemerkenswerth hervorgethan hat. In letzterer Eigenschaft ist er der Verfasser eines zu seiner Zeit berühmten Werkes über den Contrapunkt; dasselbe führt den Titel: »*A new way of making four parts in conterpoint by a most familiar and infallible rule*«. In den Jahren 1660 und 1672 sind von diesem Werke noch zwei vermehrte, verbesserte und titelveränderte Auflagen erschienen. Ausserdem sind auch noch zwei Bücher *Airs of* 2, 3 *and* 4 *Parts* von C.'s Composition im Druck erschienen.

Campioni, Carlo Antonio, italienischer Tonsetzer aus Livorno, wo er um 1720 geboren worden ist. Violinspiel und Composition studirte er bei ausgezeichneten Lehrern seiner Vaterstadt und wurde 1764 Kapellmeister am Hofe von Toscana. Während er vordem viele Kammermusikstücke, vorzüglich Streichtrios und Duos geschrieben hatte, die in Italien, Deutschland, Holland und England überaus beliebt geworden waren, arbeitete er als grossherzogl. Kapellmeister nur noch für die Kirche. Burney, der C.'s Kirchencompositionen aus eigener Anschauung kannte und einige davon aufführen gehört hatte, rühmte besonders ein *Te deum*, das in fast ganz Italien bewundert und häufig zu Gehör gebracht worden sei. Strenge Kunstrichter behaupten dagegen, dass C.'s Kirchenstyl nicht das erforderliche Gepräge von Einfachheit und Würde an sich getragen habe. C. starb um 1793 zu Florenz und hinterliess eine der grössten und ausgezeichnetsten Sammlungen von Gesangcompositionen aller Art aus dem 16. und 17. Jahrhundert.

Campisi, Domenico, latinisirt Dominicus Campesius genannt, ein vielseitig gebildeter italienischer Theologe und Tonkünstler, wurde gegen Ausgang des 16. Jahrhunderts hin in Raialbuto auf Sicilien geboren, trat zu Palermo in den Dominicanerorden und wurde 1629 Professor der Theologie in Rom. Als Tonsetzer

genoss er gleichfalls grosses Ansehen, und es werden von seinen musikalischen Arbeiten genannt: »Zwei Bücher Motetten zu zwei, drei und vier Stimmen« (Palermo, 1615 und 1618); »*Concentus floridus, modulandus* 2, 3, 4 *et* 5 *vocibus*« (Rom, 1622); »*Lilia campi*«, mehrstimmige Gesänge zu Ehren der Jungfrau Maria (2 Sammlungen, Rom, 1623 und 1627).

Campiuti, Antonio, italienischer Rechtsgelehrter, der aber gleichwohl auch eingehendere musikalische Studien und zwar auf dem Conservatorium in Neapel gemacht hat. Als er 1830 Advocat in Udine war, kam auf der Opernbühne zu Pavia eine Oper von ihm, »*Bianca e Fernando*«, zur Aufführung und gefiel. In Folge dessen erhielt er den Auftrag, für Neapel gleichfalls eine Oper zu schreiben, und er lieferte 1832 seinen »*L'incognito*«. Ausserdem sind Canzonen von ihm im Druck erschienen, die ihn auch jenseits der Alpen vortheilhaft bekannt machten.

Campobasso, Alessandro Vincenzo, italienischer Operncomponist aus Neapel, wo er um 1760 geboren ist. In dem Opernverzeichniss wird er als Componist einer *opera seria*: »*Antigona*« aufgeführt, welche 1789 in Mailand zur Aufführung gekommen ist.

Campolungo, Anna Lorio, auch nur Anna Lorio oder Laura genannt, war von 1741 bis etwa 1744 Contr'altsängerin an der Italienischen Oper Friedrichs des Grossen in Berlin. Im J. 1754 verliess sie diese Stadt und kehrte in ihr Vaterland Italien zurück.

Camporesi, Violante, verehelichte Giustiniani, eine ausgezeichnete und berühmte italienische Sängerin, war 1785 in Rom geboren und zuerst Kammerkünstlerin der Privatmusik Bonaparte's. Erst 1817 betrat sie und zwar zu London die Opernbühne und sang mit grossem Erfolge bis 1830 abwechselnd in England und in Italien. Hierauf zog sie sich vom Theater gänzlich zurück und lebte bis zu ihrem Tode, 1839, in Rom.

Campra, André, berühmter französischer Operncomponist, dessen Name zunächst Lulli und Rameau genannt wird, wurde am 4. Decbr. 1660 zu Aix in der Provence geboren und von Poitevin ebendaselbst musikalisch ausgebildet. Seine Studien beendete er mit solchem Erfolge, dass er bereits 1679 als Musikdirector der Kathedrale nach Toulon gehen konnte, in welcher Stellung er zwei Jahre hindurch blieb, worauf er 1681 Kirchen-Kapellmeister zu Arles und 1683 zu Toulouse wurde. Im J. 1694 ging er nach Paris, wo er zuerst eine Anstellung als Musikmeister an der Kirche der Jesuiten, sodann an Notredame erhielt. In dieser Zeit hatte er zuerst Cambert'sche und Lulli'sche Opern kennen gelernt und widmete sich seitdem, nachdem er vorher ausschliesslich für die Kirche geschrieben hatte, mit Vorliebe der Bühnencomposition. Seine ersten beiden Opern, welche auch alsbald Aufsehen machten und Beifall fanden, nämlich: »*L'Europe galante*« und »*Le carnaval de Venise*« musste er seines Kirchenamtes wegen unter dem Namen seines bei der Grossen Oper als Contrabassisten angestellten Bruders erscheinen lassen. Durch seine Bühnenerfolge angefeuert, gab er seine bisherige Stellung ganz auf und lieferte nun der Oper rückhaltslos seine ferneren, in damaliger Zeit bewunderten und gefeierten Werke, als: »*Aréthuse*«, »*Tancrède*«, »*Les Muses*«, »*Iphigénie en Tauride*« (1711), »*Hippodamie*«, »*Télémaque*«, »*Les fêtes vénitiennes*«, »*Les amours de Mars et de Vénus*«, »*Camille*«, »*Achille et Déidamie*«, »*Aline*« u. v. a. In Folge der glänzenden Aufnahme, welche alle diese Opern (17 an der Zahl) fanden, wurde er 1722 zum Kapellmeister des Königs ernannt und bezog eine lebenslängliche Rente. C. starb in hohem Ansehen am 29. Juli 1744 zu Versailles mit dem Titel eines Componisten und Musikdirectors des Prinzen von Conti. Ausser Opern hat er noch zahlreiche Divertissements für den königl. Hof componirt, so wie drei Bücher Cantaten, fünf Bücher Motetten, ferner Serenaden, Arien u. s. w. veröffentlicht.

Camus, ..., geboren zu Paris 1731 und daselbst im Gesang und in der Composition mit so ausserordentlichem Erfolge unterrichtet, dass er als Musikpage des Königs in seinem 15. Lebensjahre einen von ihm componirten Psalm aufführen lassen konnte, der Beifall und Bewunderung fand. Später kam er als Tenorist in die kgl. Kapelle und erwarb sich den Ruf, einer der ausgezeichnetsten und geschicktesten

französischen Sänger seiner Zeit zu sein. Von ihm erschienen auch zahlreiche geschätzte Kirchencompositionen. C. starb im J. 1777 zu Paris.

Camus, Paul Hippolyte, ein trefflicher französischer Flötist, welcher am 6. Januar 1796 zu Paris geboren ist. Schon 1806 kam er auf das Conservatorium und wurde daselbst besonders von Wunderlich unterrichtet. Nach Beendigung seiner Studien war er in mehreren Pariser Orchestern, zuletzt, 1836, in dem der Italienischen Oper daselbst angestellt. Durch Tonstücke für sein Instrument, bestehend in Duetten, Fantasien, Variationen u. s. w. leichteren Gehaltes hat er sich auch als Componist einen vorübergehenden Ruf gemacht.

Canalis, Florent, ein älterer belgischer Tonsetzer aus Brügge, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts lebte. Es existirt von ihm eine Sammlung in Brügge erschienener Kirchenstücke, welche die Jahreszahl 1588 trägt und den Titel führt: »*Florentini Canalis Brixiani missae, introitus ac motesta quatuor vocibus, nec non quibuscunque Organorum sonis accommodatae*«.

Canarie (franz.; ital.: *Canario*), die canarische Gigue, ein veraltetes Tanzstück, welches seinen Ursprung auf den canarischen Inseln haben soll (?). Es ist in der Art der Gigue componirt, wird aber noch schneller genommen und steht im $^3/_8$-Tact oder in gerader Tactart mit ungerader Gliedtheilung ($^6/_8$). Im Uebrigen besteht die C. gleichfalls aus zwei Reprisen, deren jede gewöhnlich acht Tacte umfasst, aber auch erweitert sich vorfindet, wenn die Melodie nicht zum Tanze, sondern zum Instrumentalvortrage, sei es für sich allein oder als Satz in einer cyklischen Form, bestimmt war. Die Uebung dieser Tonweise, die sich noch in älteren Kammermusikwerken vorfindet, ist angehenden Pianisten und Violinisten anzuempfehlen, namentlich den letzteren, da sie, wenn sie nicht lahm und schleppend klingen soll, einen scharf abgestossenen Vortrag ihrer Achtelnoten fordert, welcher für den Bogeninstrumentalisten wegen des Hin- und Herstrichs mit gewissen Schwierigkeiten verknüpft ist und daher als Uebung des Striches von grossem Nutzen sein kann.

Cancelle (von dem lat. *cancelli*, Gitter), ist in der Orgelbaukunst der Name für eine begrenzte Abtheilung in der Windlade, welche für gewöhnlich durch ein Ventil, Cancellenventil (s. d.) geschlossen ist. Die einzelne Pfeife der Orgel vermag nur zu erklingen, wenn zuvörderst das Register (s. d.), dem dieselbe angehört, aufgezogen und dann das Cancellenventil durch Niederdrücken der entsprechenden Taste geöffnet ist. Der Wind aus der Lade sucht dann den Ausweg vermittelst der C. durch die Pfeife und bringt dieselbe zum Tönen. Da nun auf eine Lade gewöhnlich mehrere Orgelstimmen neben einander gesetzt werden, welche dann durch die entsprechenden Register zu Gebrauch gestellt werden, und man stets die gleichhoch tönenden Pfeifen der verschiedenen Register neben einander setzt, so bedarf man für alle gleichhoch erklingenden Pfeifen auf einer Lade nur einer C., denn nur dort eben kann ja der Wind, die Pfeifen ertönen lassend, entweichen, wie die aufgezogenen Register dies gestatten. Im Bau müssen somit die Registerzüge in den Laden und die Cancellen sich durchkreuzen, was wohl der gitterförmigen Ansicht halber zu der Benennung C. für diesen Theil der Orgel geführt hat. Dass eben diese Benennung von der Fertigung der heute nur noch gebräuchlichen C.nart an auf den Raum übertragen ist, lehrt der Gebrauch, welchen viele Orgelbauer noch von diesem Namen machen; bald nennen sie die Querstangen, durch welche die Fugen gebildet werden, bald die leeren Räume zwischen den Querstangen C. Ihrer Art nach unterscheidet man zwei Arten, gebohrte und gespundete. Die erstere Art findet man nur noch in sehr alten Werken; sie hatten keine Querstangen, sondern waren nur eine Bohle mit gebohrten Löchern. Jede Pfeife hatte somit eine besondere C. Dadurch entstand oft ein Heulen, dem gar nicht abzuhelfen war, selbst wenn man das Register zustiess, weil statt der Registerschleifen keine Klappen vorhanden waren. Die gespundeten C.n, welche jetzt nur noch gebaut werden, sind oben durch ein Fundament zugespundet. Dieselben liegen an der oberen Seite der Windlade unterhalb der Registerzüge und sind hohle Canäle oder Holzfugen, deren Länge durch die Breite der Windlade bedingt wird. Unten an dem der Claviatur zunächst liegenden Ende dieser unten geschlossenen Fugen befindet sich eine Oeffnung, die durch eine Klap-

gewöhnlich verschlossen gehalten wird, das Cancellenventil benannt. Das Material, woraus die C.n gearbeitet werden, ist dasselbe wie das der Lade, nämlich Eichenholz. Die innere Fläche wird, wie die Bälge, durch theilweise Fütterung mit Pergament oder Schafleder luftdicht gemacht. Selbst um den Aufschlag des Cancellenventils soviel als möglich dicht zu haben und geräuschlos zu machen, beleimt man den Rand der Oeffnung oder das Ventil selbst mit weichem Schafleder. 32.

Cancellenventile heissen die nach der Windlade hin sich öffnenden Klappen vor den Cancellenöffnungen, welche für gewöhnlich, durch Federdruck bewirkt, geschlossen sind. Dieselben werden aus hellem Eichenholz gefertigt und mittelst weissen Schafleders mit den Cancellen in Verbindung gebracht (Mehr s. unter Cancelle). 32.

Cancellieri, Francesco, ein aus Rom gebürtiger Gelehrter, welcher in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts lebte und auch über Musik einige Schriften veröffentlicht hat.

Cancineo, Michele Angelo, ein italienischer Tonsetzer der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, der um 1592 als ein vorzüglicher Tonsetzer aufgeführt wird. Er war aus Ronciglione gebürtig.

Cancrizzamente oder **Cancrizzante** (ital.), umgekehrt, entgegengesetzt.

Candeille, Pierre Joseph, französischer Operncomponist von Ruf und Bedeutung, wurde am 8. Decbr. 1744 zu Estaire geboren, in Lille, wo er Chorknabe war, musikalisch ausgebildet und kam um 1764 nach Paris, wo er von 1767 bis 1805 verschiedene Stellungen an der Grossen Oper als Chorführer, Repetitor und Instructor inne hatte. Er starb hochbejahrt in grosser Zurückgezogenheit am 24. April 1827 zu Chantilly. Die ersten Werke, mit denen sich C. in Paris einführte und seinen Ruf als Componist begründete, waren Kirchenstücke, die im *Concert spirituel* sehr beifällig aufgenommen wurden. Bei der Oper angestellt, schrieb er eine Reihe von Tanzdivertissements und modernisirte ältere Opern, wie Mouret's *»Fêtes de Thalia«*. Seine erste selbstständige Oper war *»Laure et Pétrarque«*, 1780 aufgeführt, der 1785 *»Pizarre, ou la conquête de Pérou«* folgte. Mehr Glück als mit diesen Partituren hatte er mit *»Castor et Pollux«*, welche Oper schon von Rameau componirt war, der C. auch eine Arie und zwei Chöre entnahm. Auch eine Gelegenheitsoper, *»La mort de Beaurepaire«*, wurde freundlich aufgenommen. Von seinen übrigen zahlreichen Bühnenwerken seien noch *»Les fêtes lupercales«*, *»Danaë«*, *»Lasus et Lydie«*, *»Roxane et Statyra, ou les veuves d'Alexandre«*, *»Ladislas et Adélaïde«* und *»Brutus«* angeführt. — Seine Tochter, Emilie C., verehelichte Simons, geboren 1766 zu Paris, war als Schauspielerin, Dichterin, Sängerin, Klavier- und Harfenvirtuosin ausgezeichnet und berühmt. Sie hat auch zahlreiche Gesänge und Lieder, Klavier- und Harfenstücke componirt und das Schauspiel *»Cathérine, ou la belle fermière«*, welches viele Gesänge enthält, sowohl gedichtet, als auch in Musik gesetzt.

Candido, Luigi, italienischer Violinvirtuose und Componist, welcher zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Venedig lebte. Man besitzt noch von ihm: *»Sonate di camera a Violino solo con Violoncello«* (Venedig, 1712), die ein historisches Interesse in Anspruch nehmen.

Candio, Pietro, italienischer Operncomponist aus Verona, der 1834 in die Oeffentlichkeit trat, indem er in jenem Jahre in seiner Vaterstadt seine Oper *»Luigia e Roberto«* zur Aufführung bringen liess, welcher 1836 *»La fidanzata dell' isole«*, 1837 *»Il duello«* und 1845 *»La spedizione per la luna«*, gleichfalls in Verona aufgeführt, folgten.

Candrika ist die nationale Benennung für eine indische Tactart, die 52 Sylben in fester rhythmischer Anordnung fordert. Diese Gliederung ist eine viermalige Folge nachstehender Zeittheile:

Cäsur

2.

Canella, Hieronymo, italienischer Mönch aus Piemont, welcher 1604 ein Buch Motetten durch den Druck veröffentlicht hat.

Canere (lat.), Verbalform, welche ebensowohl singen als auch spielen bedeutet, z. B. *c. fidibus*, d. i. auf Saiteninstrumenten spielen; *c. indirectum*, d. i. accentuiren, cursiren. Letztere Bezeichnung stammt aus der mittelalterlichen Kirchensprache und bezieht sich auf die zwischen Gesang und Declamation die Mitte haltende Recitation gewisser Kirchengesänge, von denen man auch sagt, sie würden im Collectenton abgesungen (s. *Accentus ecclesiastici*).

Canetti, Francesco, italienischer Operncomponist aus Crema, wo er um die Mitte des 18. Jahrhunderts geboren war. Um 1780 war er Kapellmeister an der Kathedralkirche zu Brescia und liess auf dem Theater dieser Stadt 1784 seine *Opera buffa »L'imaginario«* aufführen. Auch kennt man von ihm eine Messe für acht reale Stimmen, die als ein Meisterwerk bezeichnet wird. Wann und wo C. gestorben, ist nicht mehr bekannt; sicher ist nur, dass er 1812 noch lebte.

Cange, Charles du Fresne, französischer Musikhistoriker, geboren am 18. Decbr. 1610 zu Amiens, widmete sich der philologischen Facultät und gab u. A. ein *»Glossarium ad scriptores mediae et infimae latinitatis«* (Paris, 1678) heraus, das für die Musikforschung und Musikgeschichte sehr wichtig ist. C. starb bald nach Veröffentlichung dieses Werkes, am 23. Octbr. 1688 zu Paris.

Cangiesi, Antonio, ein aus Mailand gebürtiger italienischer Kirchencomponist, welcher um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts lebte. Eine Sammlung von Motetten, betitelt: *»Melodiae sacrae 4 et 5 vocum«* (Mailand, 1612) hat seinen Namen bis auf die Gegenwart erhalten.

Canis, Cornelius, niederländischer Contrapunktist des 16. Jahrhunderts, als dessen Todeszeit das J. 1556 bekannt ist. In einer Sammlung von Tonstücken verschiedener Componisten, die 1544 zu Löwen erschien, befinden sich einige seiner Kanons; ebendaselbst sind auch, gleichfalls 1544, fünfstimmige Motetten von ihm herausgekommen. Burney theilt im dritten Bande seiner Musikgeschichte einen fünfstimmigen französischen Gesang von C. mit, welcher mit den Worten beginnt: *»Ta bonne grâce et maintien gracieux«*.

Canisius, Henricus, holländischer Rechtsgelehrter zu Nimwegen, der um die Mitte des 16. Jahrhunderts lebte und am 2. Septbr. 1610 als Professor des canonischen Rechts zu Ingolstadt starb, hat u. A. auch über Musik geschrieben.

Canna (lat. und ital.), ein Rohr, eine Flöte oder Pfeife; *c. d'organo*, eine Orgelpfeife.

Cannabich, Christian, geboren um 1742 (nach Anderen schon 1731) zu Mannheim, wo sein Vater, Matthias C., Flötist in der kurfürstl. Kapelle war. Dieser übernahm auch den ersten Musikunterricht des Sohnes, der später von Stamitz dem Aelteren im Violinspiel weiter ausgebildet wurde. Zuletzt schickte der Kurfürst C. nach Italien, wo derselbe drei Jahre hindurch bei Jomelli Composition studiren musste. Nach seiner Rückkehr wurde C. 1763 Conzertmeister der berühmten Mannheimer Kapelle und Dirigent der Italienischen Oper, welche Stellungen er auch in München hatte, als Karl Theodor 1778 seinen Hof dorthin verlegte. Auf einer Besuchsreise nach Frankfurt a. M. starb er 1789 (nach Anderen 1797). Als Violinvirtuose, Orchesterdirigent und Componist besass C. einen ausgebreiteten bedeutenden Ruf, und auch Mozart thut seiner in einigen Briefen ehrenvolle Erwähnung. Von seinen Werken sind anzuführen die Opern *»Azakia«*, *»La croisée«* (komische Oper, in Paris erfolgreich aufgeführt), *»Electra«*, *»Angelica«* u. s. w., ferner sehr geschätzte Ballets, z. B. *»La descente d'Hercule aux enfers«* u. s. w., endlich Sinfonien für grosses Orchester, Streichquartette, Duos und Trios für verschiedene Instrumente, Violinconzerte u. s. w. — Sein Sohn, Karl C., geboren 1764 (oder 1769) zu Mannheim, wurde von seinem Vater und von Eck im Violinspiel und von Grätz in der Harmonielehre gründlich ausgebildet, sodass er im jugendlichen Alter bereits mit dem berühmten Oboevirtuosen Aug. Lebrun auf Kunstreisen gehen und sich in den bedeutendsten Städten Deutschlands hören lassen konnte. Im J. 1784 wurde er Violinist der Hofkapelle in München und besuchte 1785 Italien. Nach seiner Rückkehr wurde er Operndirigent in Frankfurt a. M. und heirathete daselbst die Sängerin Josephine Woraleck. Im J. 1800 erhielt er die Stelle seines Vaters in München, reiste 1805

nach Paris, um die dortigen Musikinstitute kennen zu lernen, und starb bald nach seiner Rückkunft am 1. März 1805 zu München. Von seinen Werken, die jedoch weit weniger wie die seines Vaters verbreitet waren, sind anzuführen: die Opern »Orpheus« und »Palmer und Amalie«; »Gedächtnissfeier Mozart's«, Cantate (München, 1797); Lieder und mehrstimmige Gesänge, eine Sinfonie, eine Ouvertüre, ein Violinconzert, Trios für zwei Violinen und Violoncell, Duos für zwei Violinen, für Violine und Flöte, Klaviervariationen u. s. w.

Canniciari, Pompeo, von Gerber Canniciani geschrieben, ein Kirchencomponist aus der römischen Schule, der 1709 Kapellmeister an der Kirche *Santa Maria Maggiore* zu Rom wurde und am 29. Septbr. 1744 starb. Von ihm: Vierchörige und vier-, fünf- und achtstimmige Messen und Motetten, so wie andere dreibis achtstimmige Kirchenstücke, wovon Vieles in der Sammlung des Abbate Santini in Rom.

Cannobbio, Alessandro, auch Canobio geschrieben, italienischer Gelehrter aus Verona, der gegen Ende des 16. Jahrhunderts lebte und ausser anderen historischen Schriften ein *»Breve trattato sopra le accademie in musica«* (Venedig, 1571) herausgegeben hat.

Canobio, Carlo, italienischer Violinvirtuose, der nach mehreren Kunstreisen in seinem Vaterlande um 1780, am Petersburger Opernorchester 1790 angestellt war. Er soll 1796 in seine Heimath zurückgekehrt und bald darauf gestorben sein. Von ihm Duette für Flöte und Violine (Paris, 1780).

Canone (ital.), *Canon apertus*, *Canon aenigmaticus*, *Canon finitus*, *Canon per augmentationem* u. s. w., s. Kanon.

Canones (lat.) heissen die Cancellen in einer Wasserorgel, dann aber auch alle Orgelregister überhaupt.

Canon musicalis (lat.), s. Windlade.

Canson redonda (provençalisch), d. i. Runde (Rondo), war eine Art Singgedicht der Trobadors, in welchem der letzte Vers jeder Strophe als erster Vers der folgenden wiederholt wurde, sodass alle Strophen wie Glieder einer Kette in einander gehängt waren.

Cantabile (ital.), singend, sangbar, gesangreich, bezeichnet im Allgemeinen eine Stelle, welche sich, namentlich im Gegensatze zu figurirten Sätzen, durch fassliche, leichte und fliessende Melodie auszeichnet und sich daher in einfachen, natürlichen Tonverhältnissen bewegt. In der anscheinend kunstlosen Art ihrer Gestaltung ist das C. gleichwohl das Product von Innigkeit und wahrem, lebhaftem Gefühl, und hierin liegt das, was man Sangbarkeit nennt. Derartige Sätze erscheinen so naturgemäss wahr und bei aller etwaigen Bedeutsamkeit doch so leicht anschaulich und ausführbar, dass sie dem Sänger oder Instrumentalisten gleichsam wie von selbst in die Stimme oder in das Instrument fliessen. Für C. wird auch der Ausdruck Cantilene (s. d.) gebraucht und bezeichnet in Vocal- und Instrumentalstücken die sinnigen, zarten und ausdrucksvollen Stellen, gegenüber den kühneren, bewegteren und rauschenderen. Als Vortragsbezeichnung gebraucht, verlangt das C. eine fliessende, natürliche und dabei durchaus gebundene Ausführung, so wie mässige Klangstärke und keine zu scharfen Contraste. Findet sich der Ausdruck ohne ein das Zeitmaass näher bestimmendes Wort als Ueberschrift eines Tonstückes, so zeigt er ausser der eben bemerkten Vortragsart, jederzeit auch eine mässig langsame Bewegung an. Im Uebrigen kommt derselbe häufig verbunden mit langsameren Tempobezeichnungen vor, z. B. *Andante c.*, *Larghetto c.* u. s. w.

Cantadours (provençalisch; ital.: *Cantambanco*), Strassen- oder Bänkelsänger.

Cantamento (ital.), das Singen, der Gesang.

Cantando oder **Cantante** (ital.), singend, von der Verbalform *cantare*, d. i. singen, abgeleitet, ist eine Vortragsbezeichnung, die vollständig identisch mit dem *Cantabile* (s. d.) ist.

Cantarella (ital.), s. *Chanterelle* (franz.).

Cantare il maggio, das Maisingen bei den Italienern (s. *Maggiolate*).

Cantate, ital.: *Cantata*, abgeleitet von *cantare*, singen, bezeichnet also ein Singstück, ein Singgedicht. In dieser Bedeutung hat das Wort einen so ausserordentlich dehnbaren Begriff, dass es schwierig, ja fast unmöglich ist, eine treffende, kurz gefasste Erklärung desselben zu geben. Nach dem heutigen Sprachgebrauche versteht man unter C. ein mehrsätziges, aus Recitativen, Arien und Chören bestehendes und vom Orchester begleitetes Musikwerk. Jedoch hat man in früherer Zeit auch noch andere Tonstücke, welche wesentlich von diesem heutigen Begriffe abweichen, mit demselben Namen bezeichnet; und so vieldeutig, wie dadurch im Laufe der Zeiten der Begriff geworden ist, so vielerlei Erklärungen haben auch die verschiedenen Schriftsteller zu geben versucht. Der Eine nennt die C. »ein langes Musikstück«, der Andere sagt gerade im Gegentheil, »sie sei ein kleines musikalisches Stück von rührendem Inhalte«. Gleichwohl kann jeder von Beiden Recht haben, es kommt nur darauf an, was er bei seiner Definition im Auge gehabt hat. Jedenfalls ist die Bezeichnung »*Cantata*« so verschiedenartig angewendet worden, dass man fast Gottfried Weber Recht geben möchte, wenn er sagt: »In der Musik wird der Name C. zur Bezeichnung eines jeden für sich allein bestehenden, etwas ausgeführteren Gesangstücks gebraucht, sofern ihm nicht sonst ein näher bezeichnender Name zukommt. Schon diese Begriffsbestimmung, welche sich durchaus nicht schärfer und genauer geben lässt, zeigt, dass der Begriff an sich selbst nicht haarscharf bestimmt ist« — und wenn er ausdrücklich hinzufügt: »der Name C. dient nur zur Bezeichnung solcher Tonstücke, welche keinen anderen specieller bezeichnenden Namen haben, wie z. B. Motette, *Te deum, Veni sancte spiritus* und dergl.«. Indessen können und dürfen wir uns damit nicht begnügen, denn das hiesse der Verschwommenheit und Formlosigkeit die Thür öffnen; die Componisten hätten dann ein bequemes Absteigequartier, in das Alles hineingeworfen werden könnte, was nirgend wo anders recht hinpassen will. Gottfried Weber's Erklärung stempelt die C. vollständig zu einem solchen Nothbehelf. Es ist wahr, es existiren C.n von der einfachsten liedartigen bis zur complicirtesten, dem Oratorium so nahe stehenden Form, dass Manche die sogenannte Grosse oder Kirchen-C. geradezu mit der Passion und dem Oratorium identificirt haben. Letztere bedachten nicht, dass die Personen im Oratorium wirkliche Charaktere mit individuellen Eigenthümlichkeiten sind, als dramatische Personen wirklich, wenn auch nur singend, in eine Handlung eingreifen, während in der C. die verschiedenen Solostimmen eben nur namenlose Stimmen sind, die es mit einer Handlung nicht zu thun haben. Am allerweitesten aber haben sich diejenigen Erklärer entfernt, welche, den Musiker bei Seite lassend, von der Dichtung ausgegangen sind, um den speciellen Unterschied aufzufinden. Die Cantatendichtung hat allerdings das Eigenthümliche, dass sie von einem festgefügten strophischen Bau absieht, aber dieser Wechsel des Versmaasses ist wohl ein Vortheil für den zu suchenden musikalischen Ausdruck, weil er dem Gefühle freieren Spielraum gestattet, nimmermehr aber ist er der Unterschied selbst. — Es wird daher ein ausführlicherer historischer Ueberblick über die Entwickelung dessen, was man in verschiedenen Zeitabschnitten mit dem Namen C. bezeichnet hat, am ehesten geeignet sein, wenn auch nicht eine Definition zu finden, denn das dürfte schlechterdings unmöglich sein, so doch den verwickelten Begriff klären zu helfen. Hier sei im Allgemeinen nur darauf aufmerksam gemacht, dass alle Arten von C.n bei noch so ausgesprochen dramatisirendem Anfluge den vorwiegend lyrischen Inhalt der Dichtung mit einander gemein haben und sich dadurch von den eigentlichen dramatischen Musikgattungen wesentlich unterscheiden. Diese setzen die wirkliche oder als wirklich gedachte Handlung voraus, bestimmte Personen sind die Träger der Empfindung, sie mögen singend und wirklich handelnd in einer Scene auftreten, wie in der Oper, oder sie mögen nur singend sich aussprechen, wie im Oratorium. Die C. weiss davon Nichts; ihr Inhalt mag sich dem dramatisirenden Style zuneigen, immer ist ihr Grundzug stets nur die Schilderung der Empfindung, welche die Handlung anderer Personen — oder Naturschauspiele, grossartige Begebenheiten, Heldenthaten — oder auch die Herrlichkeit Gottes und andere gewichtige Gegenstände sittlichen Gehaltes hervorgerufen haben. Ja, wenn wir als richtig anerkennen, dass nur Dinge von Bedeutung im Stande sind, die Empfindung derartig

in Fluss zu bringen, dass sie sich zur dramatisirenden Ausdrucksweise gedrängt fühlt, so müssen wir der C. so recht eigentlich die Aufgabe zuerkennen, bedeutende Personen und grosse Ereignisse zu verherrlichen. Und sie ist auch in Wirklichkeit immer mehr oder weniger eine derartige Gelegenheits-Composition gewesen. — Die C. stammt ursprünglich aus Italien. Wann sie entstanden und wer die erste C. geschrieben, ist unbekannt. Doch unterliegt es wohl kaum einem Zweifel, dass sie bald nach der Erfindung des Einzelgesanges, der seine Entstehung dem Streben nach bestimmterem Ausdruck, als es die Mehrstimmigkeit darzubieten vermochte, verdankt, also um das J. 1600, aufgetreten ist. Seltsamer Weise ist es eine Frau, eine Venetianerin Barbara Strozzi, Tochter eines Dichters, welche sich in der Vorrede zu einem Werke, das sie 1653 unter dem Titel »*Cantate, Arie e Duetti*« herausgab, die Ehre der Erfindung zuvindicirt. Doch der unermüdliche Burney hat erklärt, dass er schon in dem Werke von Benedetto Ferrari, einem aus Reggio gebürtigen Dichter und Componisten, »*Musiche varie a voce sola, del Signor Benedetto Ferrari da Reggio*« (Venedig, 1638), das Wort *Cantata* über einer kurzen, erzählend-lyrischen Poesie gefunden habe. Und diese Cantatenform, kurz Oden-Cantate genannt, die es nur mit einem kurzen lyrischen Ergusse zu thun hatte, ist auch sicherlich zuerst aufgetreten; die Untermengung von Recitativen und Arien, wie sie in der angeführten Publication von Barbara Strozzi vorkommt, ist schon ein weiterer Ausbau der ursprünglichen, odenartigen Form. Diese Oden-C., ein vierstimmiger Gesang, ist wohl kaum etwas Anderes gewesen als eine durchcomponirte Ode, deren Text es mit sich brachte, dass ein grösserer Wechsel der Stimmung eintreten konnte als im Liede. Der Text bot eine reichere Ausgestaltung, eine lebendigere Darstellung im Tonmaterial; dramatische Wendungen, der Rede entsprechend, wechselten mit strengeren lyrischen, in festerem Strophenbau gegebenen liedartigen Elementen; dieser Wechsel gab den Grund zur theils recitativischen, theils mehr ariosen Formung des Ausdruckes und legte den Gedanken nahe, überhaupt Recitativ und Arie, jedes in ausgeprägter Form auftreten zu lassen und auf diese Weise die Oden-C. in mehrere Sätze zu spalten. Der nächstfolgende Schritt, diese Trennung in verschiedene Sätze auch auf verschiedene Stimmen zu vertheilen, konnte nicht fern liegen, und damit trat denn auch bald die zweite Stufe der Cantatenform-Entwickelung, die Kammer-Cantate, ins Leben. Für ihren Schöpfer sieht man Giacomo Carissimi an, dessen Blüthezeit ungefähr von 1635—1680 fällt. Seine Zeitgenossen erklären ihn geradezu für unübertrefflich und nennen ihn den grössten musikalischen Bahnbrecher. In wie weit dies Urtheil gegründet ist, können wir nicht untersuchen; was von ihm bekannt ist, giebt uns aber kein Recht, an dem Urtheile der Zeitgenossen zu mäkeln. Carissimi scheint seine Hauptthätigkeit gerade auf dem Gebiete der C. und des Oratoriums gefunden zu haben, von directen Schöpfungen für die Bühne ist Nichts bekannt geworden. Er aber war es, der den ganzen musikalischen Apparat, welcher sich auf der Bühne zu entfalten anfing, verwendete und dabei von der Action absah; so wurde er der Schöpfer der Kammer-C. Ihre Ausbildung hat auch in der Folge immer gleichen Schritt gehalten mit den Fortschritten der Oper, sodass hier keine neue musikalische Gestaltung auftreten konnte, die nicht auch in der C. ihre Verwendung gefunden hätte; überall brachte sie eine gleiche Art der Recitative und Arien und unterschied sich in dieser Beziehung nicht wesentlich. Es finden sich daher in der Kammer-C. sowohl die Formen als auch die Ausdrucksmittel bedeutend erweitert. Mehrere Solostimmen treten zusammen, die aber, wie gesagt, keine dramatischen Personen sind, immerhin aber musikalische Charaktere darstellen, die auf eine ganz bestimmte Individualisirung und auf dramatische Lebendigkeit hinarbeiten, was sie durch den Wechsel von Recitativen und Arien in ein- und mehrstimmigen Solosätzen sehr wohl erreichen konnten. Nach der Häufigkeit, in welcher diejenigen Kammer-C.n gefunden werden, welche am Anfange, in der Mitte und am Schlusse eine Arie hatten, scheint diese Art der Ausführung am meisten beliebt gewesen zu sein. Zu bemerken aber ist, dass die Kammer-C. keineswegs mit der Orchester- und der instrumentalen Beigabe der späteren Kirchen-C. aufgetreten ist, sondern sich lediglich mit Bass und Clavicembal, wenigstens bei Carissimi, als Begleitungsapparat begnügte. Es ist

keine Frage, dass die Kammer-C. des Carissimi sich eine ungleich schwierigere Aufgabe stellte, als die damalige Oper. Sie verzichtete auf die Darstellung, verzichtete auf den ganzen Bühneneffect und wollte doch nichts desto weniger das ganze dramatisch-musikalische Leben in ihren Dienst ziehen. Andere Componisten liessen auch wohl andere Instrumente als Begleitung auftreten, und es musste, da hier die Musik lediglich durch sich selber wirken sollte, nicht nur dem Gesange, sondern auch der Begleitung die grösste Sorgfalt zugewendet werden, und dadurch wurde unzweifelhaft die Ausbildung und Weiterentwickelung auch der Instrumente wesentlich gefördert. Selbstredend gehörte zur Erfindung einer so feinen Kunstgattung auch eine feine, edle Künstlernatur, und eine solche haben wir in Carissimi zu sehen. »Es ist erklärlich,« sagt Arrey v. Dommer in seiner Musikgeschichte treffend, »dass ein Künstler von so durchaus edlen Neigungen wie Carissimi, diese an musikalischer Feinheit der Oper weit voranstehende Formgattung sich schuf und mit solcher Vorliebe pflegte. Denn er konnte darin eben den ganzen äusserlichen, auf Sinnenreiz gerichteten Bühnenapparat sich vom Leibe halten und der Dramatik in der Musik doch ihrem vollen Umfange nach gerecht werden. Wenn auch die C. auf den grossen Bühneneffect verzichtete, so begnügte sie sich darum doch noch nicht mit einer geringeren Plastik der Tongestaltung und minderer Wahrheit des Ausdruckes. Vielmehr musste sie in Form und Ausdruck nach um so klarerer Anschaulichkeit und um so treffenderer Charakteristik streben, als ihr ja die sichtbare Bühnendarstellung nicht zu Hülfe kam, sondern nur die Tonkunst allein es war, wodurch ein Bild von dem ganzen inneren Hergange in der Seele des Hörers erweckt werden sollte. Und erreichte sie die Oper nicht nach Seiten der dramatischen Schlagkraft, so übertraf sie dieselbe doch hinsichts der kunstmässigen Durchbildung, indem sie hier durch eine fein ausgeschliffene Melodik, Bedeutsamkeit der Stimmenverwebung, Reinheit des Styles, sorgfältige Ausarbeitung der Form und schöne Eurhythmie des ganzen Baues zu ersetzen suchen musste, was ihr dort abging. Es war eine durchaus edle Musikgattung von hohem Kunstwerthe und der Naturanlage des Carissimi ganz entsprechend. Denn er verstand es, auch Bedeutendes und Erhabenes auf eine freie und anmuthige Art zu geben. Tiefe, Wahrheit und Lebendigkeit des Ausdruckes mit Schönheit des Gesanges und geschmeidiger Leichtigkeit der Form zu verbinden und dabei im Styl doch immer musterhaft rein zu bleiben. O, wie schwer ist es, so leicht zu sein, soll er gesagt haben, sobald man auf seinen gewandten und freien Styl zu sprechen kam. Innerhalb der C. entwickelte und verfeinerte Carissimi nur die musikalische Dramatik, rundete die Form ab, machte den ariosen Gesang glänzender, angenehmer und fliessender, so wie das bis dahin schwerfällige und eckige Recitativ biegsamer und reicher an harmonischen Wendungen, während er es zugleich dem natürlichen Redeaccent näher brachte.« Diese Höhe der Feinheit und Ausbildung, zu welcher Carissimi die C. erhob, hatte denn auch die natürliche Folge, dass diese Compositionsgattung sich bald allgemeiner Beliebtheit erfreute und mehr und mehr das Madrigal, welches seit hundert Jahren den Kammergesang unumschränkt beherrscht hatte, verdrängte. Die C. trat ganz an die Stelle des Madrigals, die Componisten bemächtigten sich der neuen Erfindung, und die Production von C.n überwucherte bald alles Andere. Selbst in die Kirche hielt sie ihren Einzug, soweit diese die dramatischen Elemente der C. verwerthen konnte, aber der grössere, die Sinne unmittelbarer fesselnde Reiz bewirkte, dass die C. sich auch im Gotteshause neben dem Style *alla capella* das Bürgerrecht erwarb. Das war insofern ganz natürlich, als der feinsinnige Carissimi nur geistliche Texte als Unterlage zu seinen Cantatenschöpfungen benutzte und seine Nachahmer dieses Vorbild auch zunächst nicht verlassen haben werden. Sicherlich sind die Erfahrungen, welche die Cantatencomponisten, Carissimi und seine directen Schüler an der Spitze, in Bezug auf charakteristischen Ausdruck und dramatischen Accent innerhalb der C. machten, nicht unbedeutend gewesen; es kam ja hier vor allen Dingen auf eine feine musikalische Charakterzeichnung an, da, wie bemerkt, von einer Personificirung oder gar Darstellung ganz abgesehen werden musste. Daher darf es nicht Wunder nehmen, wenn die C., in welcher das ganze musikalische Schaffen seinen Culminationspunkt fand, einerseits in die Kirche eindrang, anderer-

seits aber auch einen Rückeinfluss auf die Oper geltend machte, von der sie ausgegangen war. In Mattheson's »Ehrenpforte« wird diese That dem **Marc Antonio Cesti** (1625—70), einem Franziscaner aus Arezzo, Schüler des Carissimi und späterem Kapellmeister Kaiser Ferdinand's III., zugeschrieben, denn es heisst daselbst, dass er die C.n entheiliget und unter die Opern gemischt habe, sodass in den damaligen römischen Opern allezeit C.n gefunden worden. Dieser Ausspruch des Danziger Kapellmeisters Meder hat wohl kaum etwas Anderes zu bedeuten, als dass Cesti der Erste gewesen ist, der die mannigfachen Erfahrungen, die er innerhalb seiner Thätigkeit auf dem Felde der C. gesammelt, auf die Oper übertragen hat. Musikalische Ketzer hat es ja immer gegeben oder doch Leute, die vom philisterhaften Zopfthum dafür verschrien wurden, und namentlich haben sich deutsche Kapellmeister oft das zweifelhafte Verdienst erworben, das Genie, an dem sie selber nichts weniger als Ueberfluss hatten, als die grösste musikalische Sünde zu schmähen. Auch Carissimi's bedeutendster Schüler, **Alessandro Scarlatti** (1658—1728), der Begründer der Neapolitanischen Tonschule, ist nicht frei von diesen Vorwürfen geblieben. Die Fruchtbarkeit dieses Meisters grenzt geradezu ans Unglaubliche. Er hat nach Quantz »die Messe zweihundert Mal in Musik gebracht«, und ausser sieben Oratorien, einer Passion und mehreren Serenaden, über hundert Opern und mehr als fünfhundert C.n geschrieben. In Bezug auf die letzteren, denen er, dem Geschmacke der Zeit huldigend, grosse Aufmerksamkeit zugewendet, muss er eine ausserordentliche Gewandtheit besessen haben; nach Burney ergeben die Daten über den C.n, die er von Scarlatti besass, dass der Meister nur einen Tag zu deren Verfertigung brauchte. Bekannt ist ja auch die sonderbare Correspondenz in C.n, die er mit Francesco Gasparini in Rom, dem er seinen Sohn Domenico zur ferneren Ausbildung übergeben. geführt hat. Was hier von ihm berichtet wird, dass seine letzte Antwort aus einer C. in durchaus fremden und bizarren Modulationen bestand, das war überhaupt eine seiner Eigenthümlichkeiten; denn obwohl er in seinen Compositionen stets gediegen blieb, ging er in Bezug auf Harmonie nicht selten zu weit und streifte an Künstelei. Das aber war es, was die Entrüstung des königl. polnischen und kurfürstl. sächsischen Kapellmeisters Heinichen hervorrief. Scheibe sagt in seinem »Kritischen Musikus« von Heinichen allerdings: »Wer weiss nicht, wie hoch es dieser Mann in der theatralischen und Kirchenmusik gebracht hat? Man verehrt ihn in Welschland, und seine Arbeiten sind angenehm und rührend. Die Natur begleitet alle seine Töne«; aber schon Hiller meint, obwohl er den tüchtigen Harmoniker und Contrapunktisten in ihm anerkennt, dass er »in Vergleichung mit einigen anderen Componisten in melodischen Erfindungen und überhaupt nicht der fruchtbarste Kopf gewesen sei«. In seinem sonst guten Buche: »Der Generalbass in der Composition« (Dresden, 1728) citirt aber Heinichen eine Solocantate von Scarlatti, um daran zu zeigen, wie man es nicht machen müsse, »dass der berühmte Sigr. Alessandro Scarlatti vor allen anderen heutigen Practicis mit der musikalischen Harmonie extravagant und irregulair umbgehe, wie die Menge seiner C.n ausweiset. Denn es bindet sich dieser Autor selten oder niemahls an einen regulirten *ambitum modi*, sondern er verwirfft die Tone gantz ungleich auf eben die Arth, und öffters mit mehrer Härtigkeit, als man jemahls im flüchtigen Recitativ thun kan. Meines wissens hat ihn biss dato unter unzehligen Practicis noch kein eintziger imitiren wollen, es müste denn der berühmte Astorga nunmehro auch anfangen auf dergleichen Spuhren zu gerathen.« Glücklicher Weise geht die Welt über dergleichen einseitige Ansichten in der Regel bald zur Tagesordnung über; Scarlatti's Schüler, die ihren Lehrer den grössten Meister der Harmonie nannten, behielten Recht, und sie waren es, welche die Kunst der Neapolitanischen Tonschule und mit ihr die fein ausgearbeitete Kammer-C. über die ganze Welt verbreiteten. — Den Deutschen aber war es vorbehalten, zum Ausbau dieser Kunstgattung den Schlussstein zu fügen. Das geschah mit der **Grossen** oder **Kirchen-C.**, die heute noch, freilich nicht mehr im Geiste der Meister des vorigen Jahrhunderts angebaut wird, während die Oden-C. durch das Lied gänzlich verdrängt worden, die Kammer-C. aber ganz in die Oper und in die Grosse C. aufgegangen ist. Die grossen Bewegungen, welche im Anfange des 17. Jahrhunderts auf musikalischem

Gebiete in Italien sich vollzogen, haben auf Deutschland einen ausserordentlichen Einfluss ausgeübt. Schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wanderten deutsche Tonkünstler nach Italien, und dieses wurde immer mehr für die eigentliche musikalische Hochschule angesehen. Kapellmeister und Kapellisten zogen dahin oder wurden direct von ihren Fürsten abgeschickt, um dort an der Quelle zu lernen; zahlreiche Italiener kamen nach Deutschland, und so fand denn auch der neue, conzertirende und dramatisirende Styl Eingang in die deutsche Kirchenmusik und namentlich in der protestantischen Kirche eingehende und nachhaltige Pflege. Es ist ein Irrthum, anzunehmen, dass der protestantische Kirchengesang von Haus aus nichts Eigenartiges und Selbstständiges besessen habe. Schon die ältesten Tonmeister der Reformation haben es sich angelegen sein lassen, nicht allein Das, was sie im alten lateinischen Kirchenliede, im vorprotestantischen geistlichen Gesange und im weltlichen Volksgesange vorfanden, zu verwerthen, sondern auch den Gottesdienst mit eigenen Schöpfungen zu schmücken. Wie Luther vor Allem mit gutem Beispiele voranging und die Musik als wesentliches Hülfsmittel der Andacht gar hochschätzte, so strebten auch die Tonkünstler darnach, die Idee des gereinigten Glaubens auch in ihrer Kunst zum lebendigen Ausdruck zu bringen. Dieses Streben fand endlich seinen Gipfelpunkt in Sebastian Bach, der namentlich in seinen Kirchen-C.n unerreicht dasteht. Es wird oft angenommen, dass der Vorläufer zu dieser hohen Stufe der Cantatengattung Heinrich Schütz (1585—1672) gewesen sei. Dem ist jedoch nicht so. Schütz war allerdings der bedeutendste Vermittler zwischen Italien und Deutschland, der durch eine glückliche Verschmelzung italienischer Kunstfertigkeit und deutscher Tiefe die deutsche Kunst auf eine Höhe der Ausbildung brachte, dass er unstreitig der grösste Tonsetzer des 17. Jahrhunderts genannt werden darf. »Nur solchen grossen und vielseitig begabten Meistern wie Heinrich Schütz,« sagt v. Winterfeld von ihm, »in dessen Seele das Wesen der altkirchlichen Tonkunst noch lebendig in seiner tiefsten Bedeutung nachklang, nur solchen blieb es vergönnt, auch innerhalb ihrer neuen Gestaltungs- und Ausdrucksweise jenen echt religiösen Sinn in der Kunst zu bewahren und auf die Nachkommen fortzupflanzen.« Ihm wohnte das Streben nach lebendigster Individualisirung inne, und das gerade drängte ihn vom Lyrischen fast ganz ab. Er konnte daher wohl der Vorläufer des deutschen Oratoriums werden, obwohl er selbst kein einziges wirkliches Oratorium geschrieben hat, nicht aber der der C. Dennoch ist Etwas von seiner vielseitigen Thätigkeit auch das Vorbild der Cantatencomponisten geworden: das war seine eigenthümliche Verwerthung des Chors. Schon Carissimi hatte in seinen Chören Bedeutendes geleistet, den Zweck derselben in seinen Oratorien aber durchaus verkannt; er lässt dieselben neben den Solostimmen hergehen, gleichsam wie nur der Abwechselung wegen. Schütz dagegen gab dem Chore eine ganz neue Bedeutung dadurch, dass er ihn an der Handlung theilnehmen, thätig in dieselbe eingreifen, ein Stück derselben werden liess. So haben ihn die späteren Oratoriencomponisten, besonders Händel, in grossartiger Weise verwendet, obgleich ein directer Einfluss Schütz's auf diesen Oratorienriesen nicht gerade nachgewiesen werden kann. Auch insofern bildete Schütz den Vorläufer Händel's auf oratorischem Gebiete, dass er seine grösseren geistlichen Werke nicht mehr für die Kirche bestimmte, sondern ausdrücklich »fürstliche Kapellen und Zimmer« zur Aufführung bezeichnet hat. Heinrich Schütz strebte den lyrischen Elementen nicht nach, wenn ihn auch die tiefe Durchdringung seines Stoffes stets als den echten Protestanten kennzeichnete. Er war so durch und durch Kunstsänger, dass er den Kirchengesang, das Kirchenlied ganz vernachlässigte und dasselbe vom Kunstgesange völlig loslöste. Das aber war es gerade, was die Deutschen besonders ins Auge fassten, als sie die Cantatenform aufnahmen, und so könnte viel eher Andreas Hammerschmidt (1611—1675) als der Vorläufer dieser Form in ihrer vollendetsten Gestalt angesehen werden; wenigstens giebt die Art und Weise, wie Hammerschmidt das Kirchenlied und das Bibelwort mit einander in Verbindung setzt, eines das andere erläuternd in Beziehung bringt, den Grundzug dessen, was nach ihm die Kirchen-C. ausmachte. Es war aber, wie gesagt, nichts desto weniger namentlich der durch Heinrich Schütz herbeigeführte wichtige Fortschritt in der

Gestaltung und Bedeutung des Chores, der im Verein mit der mehr und mehr ausgebildeten Instrumentalmusik die Cantatenform in die neue Phase treten liess. Ein Spruch des Evangeliums, motetten- oder conzertmässig gestaltet, gab den Grundtext, die Solostimmen paraphrasirten und erläuterten ihn in Recitativen, Arien und Duetten, und der Chor fungirte als Vertreter der Gemeinde, meist mit dem Kirchenliede. Gegen die Einführung des Chores und der Instrumentalmusik in die Kirche scheint auch Niemand Etwas eingewendet zu haben. Als man aber von dem reinen biblischen Worte abging und mehr und mehr die freie religiöse Dichtung an dessen Stelle treten liess, da regte sich das orthodoxe Gewissen, es wurde Widerspruch gegen die Aufführung der Kirchen-C.n erhoben, und ein Kampf entbrannte, der mit der ganzen rücksichtslosen Klopffechterei der damaligen Zeit geführt wurde. Auf der einen Seite sagte Professor Meyer in Göttingen in seinen »Unvorgreifflichen Gedanken über die neulich eingerissene Theatralische Kirchen-Music und denen darinnen bishero üblich gewordenen Cantaten«: »Weil ich bisher wahrgenommen, wie sehr von einigen Musicis, die nicht sowohl auf die Ehre Gottes und des Nechsten Erbauung, als auf ihren eigenen Ruhm gesehen, bishero getrachtet werden wollen, die von ihnen so hochgeschätzte Operen-Art auch in der Kirchen einzuführen, und an statt der bisher üblichen Biblischen Sprüche die Zuhörer mit Cantaten zu belästigen: die Liebe zu dieser Theatrischen Music-Art auch dermahlen überhand genommen, dass man fast niemahls einen Biblischen Spruch in denen Kirchen bey der Music ferner zu hören bekömmt; So hab ich versuchen wollen, ob nicht diesem der Ehre Gottes und der Erbauung des Nechsten so nachtheiligem Wahn durch eine vernünfftige Vorstellung dessen Unfugs einiger Einhalt geschehen könne.« Auf der anderen Seite antwortete ihm Innocentius Frankenberg in der »Gerechten Wagschaal«: »Meyer habe in seinem Dreck-Thätchen (Tractätchen) ein dick-elend-häutiges Kuh-*dicium* (*judicium*) an den Tag gelegt. Den Cantaten Telemann's werde man bald ein *consilium abeundi* aus der Kirchen durch den Hundepeitscher geben zu lassen genöthigt werden, um dafür fein andächtige Motetten zu setzen, die hübsche langsame Noten haben, als z. B. in dem alten Turbabor, darin der Bass eine Maxima von acht Takten zu halten hat, unter dessen der Bassist aller römischen Päpste sich erinnern kann. Es sei garnicht die Rede davon, einen luxuriösen Theaterstil in die Kirche einzuführen und die Kirchenstücke mit buntkrausen Coloraturen, unvernehmlichen Passagien, abenteuerlichen Manieren, kauderwelschen Capaunen-Gelächtern, zerstümmelten Saalbadereien, abgeschmackten Variationibus (da man die Noten zu Sauerkraut, wie Lung' und Leber zu Lümmel hackt) und dergleichen impertinentem Tande zu spicken. Sondern es komme darauf an, den Text wohl anzusehen und ihm gemäss die Affecten der Zuhörer zu erregen. Der biblische Text freilich gehe dem Cantatentext voran; jener sei der Sonne, die dem Tage leuchtet, zu vergleichen, dieser dem Monde, welcher die Nacht erhelle und von jener sein Licht empfange. Warum aber sollen Tag und Nacht nicht auch am Kirchenhimmel abwechseln? müsste man ja sonst auch die von frommen Geistlichen gedichteten Lieder aus der Kirche verbannen —«. Und im Letzteren hatte der Verfasser der »Gerechten Wagschaal« ganz vollkommen Recht; die dichtenden Geistlichen hatten ja nicht nur die Melodien der weltlichen Lieder benutzt, um geistliche Texte unterzulegen, sondern sie hatten sogar die Liebes- und Reuterlieder selber umgedichtet und in die Kirche eingeführt, wie die »Gassenhauer, Reuter- und Bergliedlein, christlich, moraliter und sittlich verändert« (von Heinrich Knaust; Frankfurt a. M., 1571) und eine ganze Anzahl unserer noch jetzt gebräuchlichen Kirchenlieder genugsam beweisen. Die Kämpfer in dem Cantatenstreite mehrten sich, die Aufregung wurde gross, der Kampf immer hitziger, bis endlich trotz allen Geschreies doch die Musiker den Sieg davontrugen, oder vielmehr die C., welche eben die rechten Interpreten erst im Laufe dieser Zeit gefunden hatte. Ohne Ausnahme haben alle deutschen Kirchencomponisten die neue Form mit Vorliebe cultivirt; sie aufzuzählen. dürfte vergebliche Mühe sein. Wie ein Riese aber überragt Alle um Haupteslänge Johann Sebastian Bach, der gerade in seinen Kirchen-C.n den ganzen Schatz seiner staunenswerthen musikalischen Kunst wie auch den unermesslichen Reichthum seines Geistes niedergelegt hat. Nach Forkel hat er allein fünf vollständige Jahr-

gänge Kirchenmusiken auf alle Sonn- und Festtage des Jahres hinterlassen; Vieles davon ist heute noch unbekannt, das Meiste soll sein Sohn Friedemann verzettelt haben. Mosewius zählt in seiner kleinen Schrift: »J. S. Bach in seinen Kirchen-Cantaten und Choralgesängen« nicht weniger als 226 C.n auf. Die Musik ist dem grossen Meister nicht klingendes Beiwerk oder Ausschmückung des Textes, sondern seine Musik ist stets eine wirkliche Interpretirung, eine tonische Auslegung des Schriftwortes, und alle Ausdrucksmittel, Solostimmen, Chor und Orchester, alle arbeiten nur auf dies eine Ziel hin, eines dieser Elemente ist stets die nothwendige Ergänzung des anderen. Man darf sagen, dass der schlichte Thomascantor gothische Dome in Tönen aufgebaut. Namentlich in seinen C.n wusste er stets den wahrsten Ausdruck zu finden, und als Lyriker reicht auch Händel, der in seinen *Anthems* gleiche Formen unter anderem Namen geschaffen hat und seinen grossen Rivalen hie und da wohl an Stärke der Charakterzeichnung überragen mag, nicht an ihn hinan. — Blicken wir nun zurück, so sehen wir, dass das lyrische Element stets der Grundzug der C. gewesen ist, sowohl in ihrer einfachsten Form für eine Singstimme als Oden-C., als auch in ihrer feinsten Ausbildung für mehrere Solostimmen als Kammer-C., wie endlich in ihrer höchsten Vollendung als Kirchen-C., umgeben von dem ganzen Apparate der musikalischen Ausdrucksmittel. Auch da, wo ihr Inhalt dem dramatisirenden Style mehr oder weniger scharf zudrängt, immer ist ihr Grundzug nur die Schilderung der Empfindung, welche eine Handlung in uns hervorruft, und zieht niemals die Handlung selbst in ihre Darstellung hinein. Dadurch wurde sie recht eigentlich die Ausdrucksform der Feierlichkeit, und die verschiedenartigen Namen, welche man ihr beigelegt hat, als Oster-, Jubel-, Trauer-C. u. s. w., erklären sich darnach von selbst. W. Lackowitz.

Cantate amorose (ital.), sind Cantaten, deren Texte die Liebe oder das Liebesleben zum Gegenstande, *C. morali* diejenigen, welche der Sittenlehre angehören, *C. spirituali* diejenigen, welche einen geistlichen Inhalt haben.

Cantatilla oder **Cantatina** (ital.), die Cantatille, ist eine in Form und Umfang kleinere Art der Cantate (s. d.), mit welcher sie in allen wesentlichen Punkten übereinkommt, während sie jedoch in allen Theilen und Sätzen mindere Ausführlichkeit zeigt. Von Instrumenten ist sie ebenfalls begleitet.

Cantatore, weiblich: *Cantatrice* (ital.), der Sänger, die Sängerin, in dem Sinne eines durchgebildeten Künstlers.

Cantatorium (lat.) heisst in der katholischen Kirche das Gesangbuch, in welchem alle gottesdienstlichen Gesänge, sowohl des Antiphonariums als des Graduale enthalten sind.

Canterellando (ital., abgeleitet vom Verbum *canterellare*), mit leiser Stimme singend, trällernd.

Canterino, weiblich: *Canterina* (ital.), der Sänger, die Sängerin.

Canthal, August, beliebter Tanzcomponist der Gegenwart, geboren 1804 zu Hamburg, war 20 Jahre hindurch erster Flötist und von 1853 bis 1855 Musikdirector des Stadt-Theaterorchesters seiner Vaterstadt. Als langjähriger Dirigent einer Privatkapelle, welche an öffentlichen Vergnügungsorten Conzerte gab, hat er sich eine locale Bedeutung erworben. C. war in seinen jüngeren Jahren ein trefflicher Virtuose seines Instrumentes und zeigte als Componist leicht erfindende und gestaltende Kraft, die er der Anfertigung zahlreicher, zum Theil sehr beliebt gewordener Modesachen, namentlich Tänzen und Märschen, zuwendete. Auch einige Stücke im Salonstyl für Flöte und Klavier hat er geschrieben, endlich auch noch eine Oper: »Der Fürst des Meeres«, welche in Hamburg, Berlin und Neustrelitz nicht ohne Beifall zur Aufführung gekommen ist. Gegenwärtig lebt C. privatisirend in seiner Vaterstadt, die er überhaupt während seines langen Lebens nur selten verlassen hat.

Cantica graduum (lat.), Staffel- oder Stufengesänge, s. Graduale. — *C. majora* (*evangelica*) heissen in der römisch-katholischen Kirche die zum gottesdienstlichen Officium gehörigen drei *Cantica* aus dem Neuen Testamente, nämlich das *Canticum Zachariae*: *»Benedictus dominus deus Israel«* (Luc. 1, 68), welches in den *Laudes* des Tagesofficiums täglich und sonst bei dem Begräbniss Erwachsener

angestimmt wird; das *Canticum Mariae virginis*: »*Magnificat anima mea*« (Luc. 1, 46), welches in jeder Vesper seine Stelle hat, und das *Canticum Simeonis*: »*Nunc dimittis servum tuum*« (Luc. 2, 29), gesungen in der *Completorium* genannten Betstunde und bei der feierlichen Kerzenweihe, resp. Kerzenvertheilung am Feste Mariä Lichtmess. Aus dem Alten Testamente hatte man sieben kleinere *Cantica*, *C. minora* genannt, die auf die sieben Tage der Woche vertheilt sind. Sämmtliche gehören zum Psalmengesange. Die grösseren haben das Eigenthümliche, dass sie sammt ihren Antiphonen im Officium höher, langsamer und feierlicher gesungen werden, als die kleineren und als die gewöhnliche Psalmodie, und zwar bei jeder Vesper mit dem Initium des Psalmentones (vergl. Bona »*Opera*« S. 847 u. 848).

Cantica mixta oder **Cantica neutralia** (latein. Pluralform) nennt man solche alte Kirchenweisen, die sich im Umfange des *Tonus mixtus* bewegen, d. h. wenn sie eigentlich zu einem authentischen Tone gehören, dem unteren Theil von dessen plagalischem Nebentone angehören, und umgekehrt wenn sie einem plagalischen Tone angehören, den oberen Theil von dessen authentischem Hauptone berühren (siehe *Ambitus*; Tonart).

Canticum (lat.) nannte man auf den römischen Theatern eine Monolog-Art, die unter Begleitung der Flöte ausgeführt wurde. Wenn das declamatorisch gesprochene Wort nicht mehr, nach Maassnahme des Dichters, der Höhe des Gedankens zu genügen vermochte, dann gestattete man dem Schauspieler, nur mit seinen Pantomimen das C. unterstützend, thätig zu sein; das Recitativ oder den Gesang selbst würdig auszuführen, lag einem für diesen Kunstzweig eigens geschulten Anderen ob. — Diese Art der Ausdrucksweise für die die Seele erhebendsten Gedanken veranlasste es wohl, dass man in der christlichen Zeit die Benennung C. auf die geistlichen Lobgesänge oder Hymnen übertrug und dem entsprechend das Hohe Lied Salomonis *c. canticorum* nannte. —rt.

Cantilena (ital.), die Cantilene, ein kurzes, liedartiges Gesangstück, zuweilen auch eine kleine einstimmige Cantate. Im weiteren Sinne nennt man C. eine als besonders gesangreich hervortretende Melodie in einem vocalen oder instrumentalen Tonstücke (s. den Art. *Cantabile*). — *C. Rolandi* ist der lateinische Name für das zu Karl's des Grossen Zeit berühmt gewordene Rolandslied, eine Art altfranzösischen Schlachtgesanges, über dessen musikalische Beschaffenheit so viel wie Nichts mehr bekannt ist.

Cantillatio (lat.), von dem Verbum *cantillare*, d. i. leise singen, abgeleitet, bezeichnet im Allgemeinen den singenden Vortrag, im Besonderen aber das in der Kirche vor dem Altare übliche Ablesen der geistlichen Collecten, Antiphonen, Responsorien u. s. w. Ueber die Art des cantillirenden Vortrags findet man Näheres unter *Accentus ecclesiastici*.

Cantino (ital.), die Quinte, insbesondere die Quintsaite auf Geigeninstrumenten.

Cantino, Paolo, italienischer Organist, welcher in der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Mantua lebte und wirkte und fünfstimmige Madrigale seiner Composition veröffentlicht hat.

Cantique (franz.), identisch mit dem lateinischen *Canticum* (s. d.).

Canto (ital.) oder **Cantus** (lat.), wörtlich übersetzt: der Gesang, bezeichnet in einem mehrstimmigen Tonstücke die wesentlich hervorstechende Melodie, daher auch später die zum Unterschiede vom C. schlechtweg Discant genannte Sopranstimme, welche beim mehrstimmigen Gesange (*Canto armonico*) meist die Melodie führt. Näheres sehe man unter Discant. — Die gebräuchlichen der mit C. zusammengesetzten Worte sind: *C. a capella*, kirchlicher Gesang ohne Instrumentalbegleitung; *C. armonico*, mehrstimmiger Gesang; *C. fermo*, der feste Gesang (s. *Cantus firmus*); *C. figurato*, der figurirte Gesang (s. Figuralgesang); *C. misurato*, der mensurirte Gesang (s. Figuralgesang); *C. ripieno*, der ausfüllende Discant, oder diejenige Discantstimme, welche der Solostimme entgegengesetzt ist und nur bei Tuttistellen mitwirkt; *C. semplice*, der Choralgesang.

Cantone, Girolamo, ein Minoritenbruder, welcher um die Mitte des 17. Jahr-

hunderts in Turin lebte und einen Tractat über den Kirchengesang unter dem Titel »*Armonia Gregoriana*« (Turin, 1678) veröffentlicht hat.

Cantone, Serafino, auch Cantoni geschrieben, ein aus Mailand gebürtiger Mönch, der im Kloster *S. Simpliciani* seiner Vaterstadt zu Anfang des 17. Jahrhunderts lebte und zugleich Organist am Dome daselbst war. Er war in seiner Zeit ein sehr geschätzter Componist, von dessen Werken sich aus den Jahren 1588 bis 1627 erhalten haben: drei- und vierstimmige Canzonetten, zwei- bis fünfstimmige Motetten, »*Vespri a versetti e falsi bordoni a cinque voci*«, ferner: »*I passi, le lamentazioni ed altre cose per la settimana santa a cinque voci; Messa, Salmi e Lettanie a cinque voci; Accademia festevole concertate a sei voci col basso continuo, opera di spirituale recreazione etc.*«. Endlich findet sich noch in Bodenschatz's »*Florilegium*« eine achtstimmige Motette von C.

Cantor (lat., ital.: *cantore*, franz.: *chantre*), d. i. der Sänger, insbesondere der Vorsänger einer Kirchengemeinde, ein Amt, welches in Dörfern und kleinen Städten gewöhnlich in den Händen des Schulmeisters, Küsters, oder Organisten liegt. Das Amt des Vorsängers schreibt sich aus den ältesten Zeiten der christlichen Kirche her, wie aus mehreren dasselbe betreffenden Verordnungen der apostolischen Constitution hervorgeht. Als die Gemeinden immer zahlreicher wurden, musste durch die Vereinigung so vieler, im Gesange ungeübter Stimmen die Andacht eher gestört als gefördert werden, wesshalb die Anstellung ordentlicher Sänger zur Nothwendigkeit wurde. Zuerst waren es junge Geistliche (*Cantores canonici*), die von erhöhtem Pulte aus die Lieder aus den Gesangbüchern intonirten. In der griechischen Kirche bestand ein eigener »*ordo psaltum*«. Die apostolischen Canonen und Constitutionen reden häufig von Lectoren und Sängern, eben so davon, dass die Ersteren nicht allein die Lesungen (wie man denken sollte), sondern auch den Gesang auszuführen hatten. In der römischen Kirche scheint, nach den Zeugnissen zu schliessen, die Gerbert in seinem Werke »*De cantu et musica*« anführt, das Volk nicht so stark, wie es im Orient der Fall war, zum Kirchengesang herbeigezogen zu sein, bis der heilige Ambrosius es bei einem Aufruhr der Arianer zum Psalmengesange veranlasste. Im 4. Jahrhundert schon wurden besondere *Cantores* in der Kirche angestellt, Kleriker niederen Ranges, welche nicht ordinirt waren, während im 5. Jahrhundert sowohl die *Cantores* wie die *Lectores* den *Clerici ecclesiastici* zugezählt wurden. Diaconen und Priester durften den Sängerdienst niemals leisten; wenigstens galt dies Gesetz noch lange nach Gregor dem Grossen. Die Sänger selbst aber wurden durch eine eigene Benediction zu ihrem Amte geweiht. Die erforderliche Ausbildung solcher Sänger rief die Sängerschulen (s. Cantorat) hervor. Mit dem Amte des Lector oder Vorlesers scheint das des C. nur im 3. Jahrhundert, später jedoch nicht mehr, vereinigt gewesen zu sein. — An Domen und Hauptkirchen, bei denen sich ein fester Kirchenchor befindet, führt der Sängermeister oder Kirchenkapellmeister, der diesen Chor unterrichtet und die Kirchenmusiken leitet und immer ein Tonkünstler von Rang und Ansehen ist, ebenfalls häufig den Titel C.

Cantorat bezeichnet in der gewöhnlichsten Bedeutung die Wohnung oder das Amt des Cantors, dann aber auch die Anstalt, in welcher junge Leute im Gesange und speciell im kirchlichen Gesange unterrichtet werden, also eine Sängerschule. Nachdem zu Anfang der Gesang nur Erwachsenen obgelegen hatte, wurden später auch Knaben zum kirchlichen Gesangdienst herangezogen, zuerst vom Papst Hilarius (461 bis 468), welcher zu Rom die erste Sängerschule stiftete, dann aber vorzüglich vom Papst Gregor dem Grossen, welcher die alte Sängerschule reformirte und als Pflanzschule für den von ihm eingeführten neuen Gesang einrichtete. Aehnliche Institute wurden bald auch bei anderen grossen Kirchen gegründet. Meist waren solche Singschulen in älteren Zeiten in Klöstern und an Bischofssitzen zu finden, oder sie hingen mit Gelehrtenschulen zusammen, in denen die Zöglinge dann auch in den Wissenschaften unterrichtet wurden. Dieselben pflegten zugleich Alumnen zu sein, d. h. Schüler, die mit Wohnung und Kost versorgt wurden, dafür aber als Kirchenchor in derjenigen Kirche verwendet wurden, zu der die Schule gehörte. Der Gesanglehrer und Sängermeister (Kapellmeister) eines solchen Kirchenchores heisst



Cantor, das von ihm verwaltete Schul- und Kirchenamt ebenfalls C. Auch das Amt des Vorsängers in solchen Kirchen, die keinen Chor haben, wird C. genannt. Einer der Sänger war der *Primus cantor* oder *Rector chori*, der die Psalmodie und alle Gesänge anzufangen hatte, worauf der übrige Chor, der zu beiden Seiten des Altars aufgestellt war, einfiel und den Gesang fortführte. Der erste Sänger an manchen Cantoraten hiess auch *Archicantor*, *Primicerius* oder *Prior scholae cantorum*; sein Amt war ein sehr angesehenes und seine Obliegenheiten weit verzweigte. An ihn reihten sich der *Cantor secundus*, *tertius*, *quartus*, welche auch Paraphonisten hiessen. Unter diesen war der Vierte wieder ausgezeichnet, indem er die Stelle des Primicerius bei minder wichtigen Feierlichkeiten vertrat; er führte entweder den Namen *Quartus scholae* schlechtweg oder nannte sich *Archiparaphonista*. Manchmal wurden diese untergeordneten Sänger auch *domestici cantorum* geheissen, in Klöstern *archichori* oder *armarii* (wörtlich Rüstkämmerer), welche letztere die Verwahrung und Zurechtlegung der Chorbücher besorgten. An diese erwachsenen Sänger schlossen sich die *pueri cantores*, Singknaben, an, wo man deren hatte. Dem von ihm zu Rom gestifteten C. übermachte Papst Gregor der Grosse (591 bis 604) zwei Wohnungen, eine unter den Stufen der Peterskirche, die andere nahe beim Lateran, und versah dieselben mit besonderen Einkünften. Der heilige Isidor im 7. Jahrhundert unterscheidet drei Gattungen von Sängern: *Praecantor*, derjenige, welcher vorsang, *Succentor*, welcher nachsang und respondirte, und *Concentor*, überhaupt ein Mitsingender. Die Sänger wurden bis zum Amte der Subdiaconen befördert, aber das Amt des Archicantors oder Primicerius war noch tief in das Mittelalter hinein, bis die Laiencantoren und Kapellmeister (Musikmeister) ihre Stellen einzunehmen begannen, eine ansehnliche Würde, welche selbst Bischöfe und Cardinäle bekleideten; dieselben wurden auf dem Höhepunkte ihrer Blüthe sogar zur Papstwahl zugelassen (vergl. Gerbert »*De cantu*« I, 295). Unter denselben standen nicht blos die Sänger, sondern auch die Akolythen und Exorcisten, da diese ebenfalls am Gesange sich zu betheiligen hatten, ja in Bezug auf Lesung und Gesang sogar der ganze Klerus. Zur Leitung des Ganzen bedienten die *Rectores chori* sich verschiedener Zeichen und trugen zu diesem Behufe auch nach alter Sitte einen silbernen oder goldenen Stab in der Hand, welcher *virga regia* hiess. Die Schule Gregor's fand vielfache Nachahmung. Römische Gesangweise und römische Sänger erlangten eine solche Berühmtheit, dass man nicht nur häufig nach Rom zog, um in dieser Kunst sich auszubilden, sondern, dass auch Bischöfe aus verschiedenen Ländern sich römische *Cantores* kommen liessen, um den Gesang in ihren Klöstern einzurichten oder zu verbessern. Die berühmtesten deutschen Cantorate an Bischofssitzen oder in Klöstern waren die zu Fulda (744), später zu Eichstädt und Würzburg. Die Klöster zu Reichenau und St. Gallen wurden bald nach ihrer Gründung Blüthestätten des Gesanges, namentlich gelangte die Sängerschule zu St. Gallen zu grossem Rufe durch Roman und später durch Notker Balbulus. Karl der Grosse errichtete an seinem Hofe eine Schule, worin neben Wissenschaften namentlich die Tonkunst gelehrt wurde; er selbst wohnte oft dem Singunterrichte bei und half den Lehrern beim Unterrichte. Ferner blüheten die Gesangschulen zu Metz, Soissons und an vielen anderen Orten. Als man, besonders bei Beginn des humanistischen Zeitalters, begann, die Lehrstunden für den Gesang immer mehr zu mindern und dafür die ganze Kraft in die Studien zu setzen, sank das Ehrenvolle des C.s nach und nach auf eine immer tiefere Stufe. Das älteste und bedeutendste unter den gegenwärtig noch bestehenden C.n ist das der Thomasschule in Leipzig, ausgezeichnet besonders durch die Reihe berühmter Meister, welche demselben vorgestanden haben. Die eigentliche Stiftungszeit ist nicht mehr bekannt, aber mit Sicherheit lange vor das J. 1415 zu setzen, wo dieses C.s zuerst geschichtlich erwähnt wird. In einer Urkunde von 1439 wird **Johann Urban** und um 1470 **Martin Klotsch** als Cantor genannt. An den letzteren reihen sich **Ludwig Götze** und **Georg Rhaw**, der 1520 das C. aufgab, dann nach Eisleben und hierauf nach Wittenberg ging, wo er als Buchdrucker zahlreiche Schriften der Reformatoren, so wie auch musikalische und andere wissenschaftliche Werke herausgab. Eine ununterbrochene Reihenfolge der Cantoren ist erst seit 1531 anzugeben, näm-

lich: Johannes Herrmann, 1531—1536, Wolfgang Jünger bis 1540, Ulrich Lange bis 1549, Wolfgang Figulus bis 1551, Melchior Heyer bis 1564, Valentin Otto bis 1594, Sethus Calvisius bis 1615, Johann Hermann Schein bis 1630, Tobias Michael bis 1657 (und als dessen Stellvertreter Johannes Rosenmüller), Sebastian Knüpfer bis 1676, Johann Schelle bis 1701, Johann Kuhnau bis 1722, Johann Sebastian Bach bis 1750, Gottlob Harrer bis 1755, Johann Friedrich Doles bis 1789, Johann Adam Hiller bis 1800, August Eberhard Müller bis 1810, Johann Gottfried Schicht bis 1823, Christian Theodor Weinlig bis 1842, Moritz Hauptmann bis 1868 und endlich Ernst Friedrich Richter, gegenwärtig noch im Amte stehend und die würdige Reihe würdig abschliessend. Die den Chor dieses C. bildenden Knaben und Jünglinge, etwa 60 an der Zahl, erhalten neben vollständigem Gymnasialunterricht Unterweisung im Gesange durch den Cantor, der auch den Chor leitet; ausserdem als Alumnen Wohnung, Kost etc. Sonnabend Mittag werden von diesem Chor allein oder mit Orgelbegleitung, Motetten, Sonntag früh in Verbindung mit dem Stadtorchester Kirchenmusiken in der Thomaskirche aufgeführt.

Cantor choralis (lat.), der Vorsänger oder Dirigent des Chordienstes *in cantu usuali*, d. h. im Choral. Dieser Name entstand beim Auftreten der Figuralmusik, als der bisher nur einfach Cantor genannte Dirigent da, wo diese neue Musikgattung eingeführt wurde, noch einen *Cantor figuralis*, der für diese Gattung zu sorgen hatte, zur Seite nahm.

Cantù, Antonio, trefflicher italienischer Sänger, geboren am 11. März 1775 zu Argnano in der Provinz Bergamo, machte seine Gesangstudien beim Kapellmeister Gazzaniga in Crema und sang darauf mit grossem Beifall an mehreren Operntheatern seines Vaterlandes. Hierauf war er noch 36 Jahre hindurch Sänger an der *Capella di Santa Maria Maggiore* zu Bergamo, deren Sängerchor Simon Mayr leitete, und starb daselbst im Herbst des J. 1840.

Cantù, Giovanni, ein ausgezeichneter italienischer Tenorsänger, der zu Mailand im J. 1799 geboren war, aber leider, nachdem er kaum aus den Jünglingsjahren getreten war, am 9. Mai 1822 zu Dresden starb. Seine Gesangstudien hatte er bei Gentili gemacht, hatte zu Florenz zuerst und mit grossem Erfolge die Bühne betreten und war seit 1818 bei der Italienischen Oper zu Dresden engagirt. Seine herrliche, weiche und doch volle Stimme, vortreffliche Schule und angenehme Persönlichkeit hatten ihn während seiner kurzen Künstlerlaufbahn schnell zum Liebling des Publicums gemacht.

Cantus (lat.), s. *Canto* (ital.).

Cantus ambrosianus (lat.), s. Ambrosianischer Gesang.

Cantus choralis (lat.), der Choralgesang.

Cantus coloratus wird in zwei Bedeutungen gebraucht; er ist a. ein mit Diminutionen und allerlei geschwinden Noten verzierter Gesang; b. ein Gesang, in dem viele Versetzungszeichen vorkommen, der sich also besonders in chromatischen Tonfolgen bewegt.

Cantus durus oder **Cantus B ♮ duri** hiess in alter Zeit ein Gesang, in welchem unsere heutige siebente Tonstufe (von *C* aus) nicht als *B molle* (♭, unser heutiges *B*), sondern als *B durum* (♮, unser *H*) ausgeführt wurde. Als Kennzeichen des *C. d.* pflegte man das ♮ *durum* an den Schlüssel zu setzen oder auch wegzulassen, indem das ♭ *molle* gewöhnlich vorgezeichnet wurde, also das ♮ sich ganz von selbst verstand, wenn keine Vorzeichnung am Schlüssel befindlich war. Im Hexachordsystem war das I., IV. und VII. Hexachord (*G A H͡C D E*, in welchem auf dem Tone *G* stets die Sylbe *ut* gesungen wurde) *durum*, weil es die *H*-Saite enthielt; eine Melodie, der dieses Hexachord zu Grunde lag, hiess *C. d.* (s. Solmisation, *Cantus mollis* und *C. naturalis*). Späterhin nannte man das System der in natürlicher Lage notirten Tonarten das *Systema durum* (*naturale*), weil in diesem Systeme nur ♮, kein ♭ vorkam. Näheres hierüber findet man in den Artikeln Tonart und Dur.

Cantus fictus, ein transponirter Gesang, welcher nicht in der ursprünglichen Lage einer Tonart (*Systema regulare*), sondern in einer Versetzung derselben auf einen anderen Grundton (*Toni ficti, tuoni trasposti*) zur Ausführung kommt (s. Tonart).

Cantus figuralis oder **Cantus mensuralis,** der Figural- oder Mensuralgesang (s. Figuralgesang; Mensuralmusik).

Cantus figuratus, ein figurirter Gesang (s. Figur).

Cantus firmus (ital.: *Canto fermo,* franz.: *Chant donné*), wörtlich wiedergegeben: der feste Gesang, ist eine Benennung der Melodie des Gregorianischen Kirchen- oder Choralgesanges. Papst Gregor der Grosse hatte bekanntlich die älteren Kirchengesänge gesammelt, gereinigt, mit neuen vermehrt und, nach dem Jahrescyklus geordnet, in einem Antiphonar notirt. Dieses am Altar der Apostel an eine Kette gelegte authentische Antiphonar stand in ältester Zeit in höchstem Ansehen und die darin enthaltenen Melodien sollten für alle Zeit fest und unveränderlich bleiben, wesshalb man auch diese Gesänge den *C. f.* nannte. Späterhin nahmen die Contrapunktisten einzelne Melodien dieses Gregorianischen *C. f.* in ihre Tonsätze auf und contrapunktirten dagegen, und als man nach und nach sich dazu auch beliebig anderer Melodien bediente, übertrug man den altgewohnten Namen *C. f.* auch auf diese letzteren, sobald sie einem Contrapunkte als gegebene Melodie (daher auch der französische Name) zu Grunde gelegt wurden. Die Uebungen im Contrapunkte werden über einen solchen, bald in die eine, bald in die andere Stimme verlegten *C. f.* gemacht. Ueber die contrapunktische Behandlung eines solchen festen Gesanges sehe man die Artikel Contrapunkt und Doppelter Contrapunkt.

Cantus gregorianus, der Gregorianische Gesang (s. d.).

Cantus imperfectus war ein Gesang, der den *Ambitus* seines Tones nicht ganz ausfüllte, sondern oben, oder unten, oder an beiden Enden zugleich einige Töne unberührt liess (s. *Ambitus*).

Cantus mixtus oder **Cantus neutralis,** s. *Cantica mixta*; *Ambitus.*

Cantus mollis oder **Cantus ♭ molli** hiess in der alten Mensuralmusik ein Gesang, in welchem unsere heutige siebente Tonstufe (von *C* aus) als ♭ *molle* (unser *B*) und nicht als ♮ *durum* (unser *H*) ausgeführt wurde. Dies geschah, wenn der Gesang im III. oder VI. Hexachorde (*F G A͡B C D*), in welchem die Stufen *a*♭ das *mi-fa* ausmachten, sich bewegte (s. Solmisation; *Cantus durus*). Späterhin nannte man das System der transponirten und mit einem ♭ *molle* am Schlüssel notirten Tonarten das *Systema molle,* worüber der Artikel Tonart das Nähere giebt.

Cantus monodicus, ein einstimmiger Gesang, auch Benennung des von der Gemeinde einstimmig (*unisono*) ausgeführten Choralgesanges.

Cantus naturaliter durus, ein Gesang, der die grosse Terz über seinem Grundton hat, aber nur in den sieben *claves naturales* ohne alle Vorzeichnung von ♯ oder ♭ sich bewegt. Selbstverständlich ist demnach *C. naturaliter mollis* ein ebensolcher Gesang, jedoch mit der kleinen Terz über dem Grundtone.

Cantus naturalis oder **C. permanens** hiess in älterer Zeit ein Gesang, der im II. oder V. Hexachorde (*C D E͡F G A*) sich bewegte, in welchem auf dem Tone *C* stets die Sylbe *ut* gesungen und das *mi-fa* durch die Stufen *E-F* gebildet wurde. Die Benennung *C. permanens* erhielt dieses Hexachord oder ein darin sich bewegender Gesang, weil die Stufen desselben unveränderlich waren, indem unsere heutige siebente Tonstufe von *C,* welche schon damals im *Cantus mollis* als ♭ und im *Cantus durus* als ♮ ausgeübt wurde, nicht darin vorkam.

Cantus perfectus nannte man einen Gesang, der die Grenzen seiner Octave gerade ausfüllte, also dieselben weder überschritt, noch Etwas daran fehlen liess.

Cantus planus (franz.: *Plain-chant*), d. i. der Choralgesang, weil er sich in Noten von gleichem Zeitwerthe bewegt und nur einstimmig ist, im Gegensatze zum *Cantus figuralis,* dessen Noten verschiedene Zeitwerthe haben (s. Gregorianischer Gesang; Choral). Der *C. p.* hatte übrigens das ganze Mittelalter hindurch auch den Namen *C. usualis* oder *usus,* weil er mehr durch Tradition erlernt und fortgepflanzt wurde, da die Neumenschrift nicht gestattete, vom Blatt zu singen. Später

liess ihm die Gewohnheit diesen alten Namen, obschon er bereits ordnungsgemäss notirt wurde.

Cantus plusquamperfectus, ein Gesang, der mehr als perfect war, also die Grenzen des seinem Tone zukommenden *Ambitus* überschritt (s. *Ambitus*).

Cantus romanus, der römische Gesang, ein anderer Name für die häufiger Gregorianischer Gesang genannte Kirchenweise.

Cantus ut jacet, ein Gesang, der einfach ohne Tempoverringerung (Diminution), die Noten nach dem gewöhnlichen *integer valor* gemessen, ausgeführt wurde (*qui plane sine ulla diminutione canitur*). — *Cantus per medium*, ein Gesang in der *proportio dupla*, d. i. doppelten Geschwindigkeit seiner Noten im Verhältniss zu ihrem eigentlichen *valor* (s. Mensuralnotenschrift).

Canun, dem arabischen Worte قانون, Regel oder Modell bedeutend, entsprungen, griechisch χανών und im Abendlande jetzt häufiger *Qânon* geschrieben, ist die Benennung eines arabischen Saiteninstrumentes, welches noch heute im Orient, je nach der Gegend, in verschiedenen Grössen sich im häufigen Gebrauche befindet. Dasselbe ist mit Darmsaiten von durchgängig gleicher Stärke bezogen. Der Schallkasten hat Trapezform und an der Längsseite eine Ausdehnung zwischen Wirbel und Steg von 68 Cm.: seine Höhe ist 47 Mm. und das Material, aus dem derselbe gefertigt wird, Mahagoniholz. Der Wirbelstock, 7 Cm. breit, ist an der schiefwinkligen Seite des Schallkastens befestigt. Die grössere Art des C., deren Resonanzboden nur zwei Schalllöcher besitzt, führt 75 Saiten, vertritt also 25 Töne und zwar diejenigen der arabischen Tonleiter von *E* bis $\overset{=}{a}$, nach unserem System vermerkt, durch welche sich jede arabische Tonart regeln lässt. Ausser einer Veränderung der Töne *f* und *c*, zur Darstellung der neunten und zehnten Transposition des Modus *Rast* (s. d.) nothwendig, ist die Stimmung unserer diatonischen gleich. Die Spieler des C. haben an jedem Zeigefinger eine Art Fingerhut oder Ring von absonderlicher Form. Zwischen Finger und Ring bringen sie einen dünnen Streifen von Schildkrötenschale an, wodurch sie die Saiten reissen und dadurch tönend erregen. Der Araber spielt dies Instrument, indem er sich auf die Erde oder einen Teppich in orientalischer Weise placirt und dasselbe auf seine Kniee setzt; er vermag selbst schnellere Läufe und Gesangverzierungen durch dasselbe klar wiederzugeben. In Algier findet man das C. in kleinerer Form in Gebrauch; dasselbe giebt nur mittelst 63 Saiten 21 Töne und hat in der Resonanzplatte drei Schalllöcher. Anderen Ortes findet man selbst noch kleinere C.s angewandt, was wohl seinen Grund darin hat, dass das C., als beliebtes Instrument in den Harems, oft nach den persönlichen Wünschen der Spieler gestaltet wird; die Principien der Stimmung und Form werden jedoch überall genau befolgt. —rt.

Canus, ein berühmter Flötenspieler des römischen Alterthums, der von Horaz und Plinius mit grosser Auszeichnung erwähnt wird. Von seinen Lebensumständen ist jedoch keine Nachricht auf die Nachwelt gekommen.

Canuzio, Pietro **de,** auch lateinisch Canutio geschrieben und als solcher *Potentinus* genannt, weil er aus Potenza im Königreich Neapel gebürtig war, trat zu Anfang des 16. Jahrhunderts in den Orden der Minoriten und wird von Angelo de Piccitone in dessen »*Fior angelico de musica*« als Verfasser eines Tractats: »*Regulae florum musicae*« angeführt. Pater Martini nennt Florenz als Druckort des Buches und 1501 als Jahreszahl, Forkel jedoch giebt als solche 1510 an. Ein von Possevini als Petrus de Canucciis angeführter musikalischer Schriftsteller, den Pater Martini und Gerber Canutiis nennen, scheint mit C. identisch zu sein.

Canzi, Katharina, eine der ausgezeichnetsten Sängerinnen der italienischen Schule aus neuerer Zeit, wurde im J. 1805 zu Baden bei Wien von deutschen Eltern geboren. Von früh an wurde sie im Hause ihres Pflegevaters, des Majors von Zinnicq in Wien, zu Gesangstudien angehalten, die 1819, wo sie den Unterricht Salieri's erhielt, zu glänzenden Resultaten führten. Im J. 1821 trat sie zum ersten Male in einigen Hofconzerten und hierauf noch in demselben Jahre im Theater an der Wien auf, wo sie besonders in Rossini'schen Opern gefiel. Sie sang sodann als Gast an

verschiedenen Bühnen Deutschlands und ging nach Mailand, wo sie bei Banderali sich noch mehr vervollkommnete. Auf den italienischen Opernbühnen erregte sie nun bis 1825 einen wahrhaften Enthusiasmus, der sich in Deutschland, wo sie zunächst in Leipzig engagirt wurde, fast noch steigerte. Von Leipzig aus besuchte sie gastirend Paris und London und fand auch dort die ehrenvollste Aufnahme. Im J. 1827 wurde sie Hof- und Kammersängerin in Stuttgart und verheirathete sich mit dem Regisseur und Hofschauspieler Walbach, worauf sie seit 1830 den Namen Canzi-Walbach führte. Sie war eine ganz vorzügliche Repräsentantin der guten italienischen Schule; ihre Stimme war zwar nur klein, aber überaus lieblich und aufs Trefflichste für den Coloraturgesang geschult. Ein geschmackvoller, graciöser Vortrag ging mit diesen Vorzügen Hand in Hand.

Canzone (ital.; franz.: *Chanson*) ist der Name einer lyrischen Dichtungsart, die von den provençalischen Trobadors erfunden, schon bei den italienischen Dichtern des 13. Jahrhunderts sich findet und von Petrarca zu bestimmten und regelmässigen Formen ausgebildet wurde, wesshalb man auch von der *C. Petrarchesca* oder *toscana* spricht. Sie ist seitdem in mehrere Stanzen abgetheilt, in welchen sowohl die Art der Vertheilung der elf- und siebensylbigen Verse als die Stellung der Reime gleichförmig ist. Dagegen ist die Zahl der Strophen und Verse dem dichterischen Belieben anheimgestellt und die Reimverschlingung sehr mannigfaltig. Die Schluss-Stanze, gewöhnlich kleiner als die übrigen, hiess *ripresa*, *congedo*, *comiato*, *tornata* und *licenza*, d. i. Abschied oder Geleite. Man hat verschiedene Arten von C.n, z. B. die *C. Anacreontica*, gewöhnlich *Canzonetta* genannt, die Lieblingsform Rinuccini's, aus kleineren Stanzen mit kürzeren Versen bestehend; ferner die *C. Pindarica* für Gedichte von dithyrambischem Schwunge, endlich die *C. a ballo* oder *ballata*, ursprünglich bestimmt, zum Tanze (*ballo*) gesungen zu werden. — In der Musik bedeutet C. entweder die Composition eines Gedichtes angeführter Art oder auch blos eine sangbare und fliessende Vocal- oder Instrumental-Melodie, einen kürzeren melodischen Tonsatz. In alter Zeit bezeichnete man mit C. auch ein kleines Singstück von vier oder mehr Stimmen, das sich zum Vortrage in Privatcirkeln eignete. Prätorius nennt (»*Syntagma*« *II*, 16) C. auch noch ein Instrumentalstück »mit kurtzen Fugen und artigen Phantasien«, zu vier, fünf, sechs, acht und mehr Stimmen, nach Art der Sonate, von der Prätorius sie jedoch dadurch unterscheidet, »dass die Sonaten gar gravitätisch und prächtig auf Motettenart gesetzet seind, die Canzonen aber mit vielen schwarzen Noten frisch, fröhlich und geschwinde hindurchpassiren« (S. 22). Die Form war meistentheils rondoartig, die erste Fuge wurde am Schlusse des ganzen Tonstückes wiederholt.

Canzoni villanesche, auch *Villanelle alla Napoletana*, nannte man von den um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Italien unter der Bezeichnung *Canzone* geschaffenen Liedern, die mehr im Volkston gehaltenen. Sie unterschieden sich von dem gleichzeitig dort erblühenden Madrigal (s. d.) durch eine einfachere contrapunktische Harmonisirung und lassen so der Annahme Raum, dass das Volk diese Tondichtungen selbst hervorgebracht habe, während das Madrigal nur als Kunstschöpfung betrachtet wurde. †

Canzonetta (ital.; franz.: *Chansonette*, provençal.: *mieia chanso*, d. i. Halbcanzone), ist in der italienischen Musik eine kleine Canzone, ein kurzes Lied mit dem Ausdruck zärtlicher Empfindung, also ein Liebeslied. Durch Vermischung mit deutschen Elementen hat die C. seit Rossini mehr und mehr den Charakter des deutschen Liedes angenommen. Brossard (1660 bis 1730) nennt zwei Arten von Canzonetten: *Canzonette napolitane*, aus zwei Reprisen bestehend, wie die französischen *Vaudevilles*, und *Canzonette siciliane*, eine Art von *Gigue*, stets im $^{12}/_{8}$- oder $^{6}/_{8}$-Tact gesetzt. Beide haben rondoartige Form, in der die erste Reprise am Schlusse wiederholt wird.

Capalti, Francesco, italienischer Tonkünstler, geboren zu Fossombrone im Kirchenstaat, war Kapellmeister an der Kathedralkirche zu Narni und hat unter dem Titel: »*Il contrapuntista pratico, ossia dimostrazioni fatte sopra l'esperienza*« (Terni, 1788) ein Werk über Contrapunkt veröffentlicht.

Capece, Alessandro, auch Capocci geschrieben, italienischer Kirchencomponist von Bedeutung, war aus Rom gebürtig und gegen Ausgang des 16. Jahrhunderts hin geboren. Er hat in der Zeit von 1613 bis 1624 eine Reihe von Motetten, Madrigale, Magnificats, *Mattutine del santo Natale* zu zwei bis acht Stimmen, so wie eine Sammlung, betitelt: »*Sacri concerti d'un vago e nuovo stile a* 2, 3 *e* 4 *voci*« geliefert.

Capecelatro, Vincenzo, italienischer Operncomponist aus Neapel, welcher seit 1837 den Opernbühnen Italiens einige Partituren geliefert hat, ohne dass es ihm gelungen wäre, einen namhaften Erfolg zu erringen.

Capella (ital.), s. Kapelle.

Capella, Martianus Minutius Felix, ein gelehrter, um 450 n. Chr. lebender Grammatiker, wurde zu Medaura in Afrika geboren, zu Karthago erzogen und bekleidete in der Folge das Amt eines römischen Proconsuls. Um 470 schrieb er zu Rom in einem schwülstigen, theilweise unreinen Latein ein aus Prosa und Versen wunderlich zusammengesetztes Werk unter dem Titel »*Satiricon*«, welches eine Art Encyklopädie enthält und im Mittelalter eifrig gelesen und erklärt wurde. Dieses Werk besteht aus neun Büchern, deren sieben letzte über die sieben freien Künste handeln; das neunte Buch ist der Musik gewidmet. Meibom hat dasselbe in seiner Ausgabe der sieben musikalischen Schriftsteller des classischen Alterthums dem Werke des Aristides angehängt.

Capelleti, Teresa Poggi-, berühmte italienische Sängerin aus Mailand, wo sie aller Wahrscheinlichkeit nach im J. 1746 geboren ist. Ziemlich spät erst trat sie zur Bühne und sang von 1780 bis 1790 mit aussergewöhnlichem Erfolg in italienischen Opernhäusern. Hierauf war sie bis 1795 als Primadonna der Italienischen Oper in London engagirt, von wo aus sie 1796 Deutschland besuchte und den ganzen Winter 1798 bis 1799 in Dresden sang, überall den grössten Beifall sich erwerbend. Im J. 1802 kehrte sie in ihr Vaterland zurück und lebte noch 1806 in Mailand. Ihr Todesjahr ist nicht mehr bekannt.

Capelletti, Carlo, Operncomponist aus Bologna, Schüler des Padre Mattei, hat sich seit 1830 durch die Opern »*La contessina*«, »*L'amor mulinaro*« (1837), »*Il sindaco burlato*« (1844) in seinem Vaterlande einigen Ruf erworben.

Capelli, s. Apell.

Capelli, Giovanni Maria, Canonicus an der Kathedralkirche seiner Vaterstadt Parma und Hofcomponist. Er ist in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts geboren und starb 1728 zu Parma. Als Componist war er besonders durch zahlreiche Opern weithin beliebt, und es sind von diesen besonders anzuführen: »*Rosalinda*«, »*Griselda*«, »*Climene*«, »*Giulio Flavio Crispo*«, »*Mitridate*« u. s. w. — Ein anderer Componist gleichen Vaternamens lebte zu Ende des 18. Jahrhunderts und hat sich durch Kirchenstücke, Cantaten, Arietten und Opern (»*Achille in Sciro*« etc.) in Italien bekannt gemacht.

Capello, Bartolomeo, ein aus Neapel gebürtiger Minoritenmönch, welcher durch eine Sammlung, betitelt: »*Sacra animorum pharmaca, quinque vocibus*« (Neapel, 1650), auf musikalischem Gebiete noch bekannt ist.

Capello, Giovanni Francesco, ein Mönch, welcher in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Venedig geboren ist und Motetten seiner Composition herausgegeben hat.

Capello, Giovanni Maria, italienischer Kirchencomponist, welcher gegen das Ende des 16. Jahrhunderts hin in Venedig geboren war. Er lebte als Organist an der Kirche *delle Grazie* in Brescia und hat 16 Bücher Messen und Psalme componirt und veröffentlicht.

Capilupi, Geminiano, italienischer Tonsetzer aus Modena, wo er um 1560 geboren ist. Er war ein Schüler des Orazio Vecchi und lebte, seit 1604, als Domkapellmeister in seiner Vaterstadt angestellt. Sein Todesdatum ist der 31. Aug. 1616. Als im Druck erschienen sind von ihm bekannt: eine Sammlung Motetten (Venedig, 1603), aus denen Bodenschatz in seinem »*Florilegium*« zwei achtstimmige mittheilt, ferner mehrere Bücher Madrigale (Venedig, 1608).

Capistrum (lat.; griech.: φορβειά oder περιστόμιον), ist der Name einer Gesichtsbinde, deren sich die Griechen und Römer beim Flöteblasen bedienten, um einerseits die Gesichtsverzerrungen zu verdecken und andererseits zu einer grösseren Kraftanstrengung zu befähigen. Die Flöten der Griechen und Römer nämlich waren Blasinstrumente, die durch besondere oboen- oder trompetenartige Mundstücke zum Tönen gebracht wurden. Man suchte die Tonkraft dieser Instrumente soviel als möglich anzuspannen, indem man nach dem Schalle derselben Chorlieder selbst während der Schlacht zu singen pflegte. Diese Intonirungsart, je mehr sie eine Stärke des tonzeugenden Luftstroms forderte, bedingte eine Gesichtsverzerrung bei dem Bläser, welche den griechischen Schönheitssinn so sehr verletzte, dass man hier und da von Staats wegen der Jugend das Flöteblasen untersagte. Die erwähnte Binde selbst soll, einer alten Sage nach, Marsyas erfunden haben. Mittelst mehrerer Riemen wurde diese so um Gesicht und Kopf gelegt, dass jede Verzerrung des Gesichtes verdeckt und die Anstrengungen beim Blasen durch Anwendung der Binde vermindert wurden. Dieselbe liess vom ganzen Gesicht nur gerade den Theil der Lippen frei, welcher durchaus nothwendig zum Ansetzen des Flötenmundstückes war. Mit der Verbesserung der Instrumente, deren Anwendung nach ihrer Intensitätsgabe im öffentlichen Leben, der Umwandlung der Anschauungsweise über Körperschönheit und der sich allmälig herausstellenden Untauglichkeit des C. bei höheren Kunstleistungen, verschwand auch endlich das C. Schon zur Zeit der Geburt Christi findet man dasselbe nur noch selten angewandt. 2.

Capitini, Cleto, ein italienischer Advocat aus Venedig, der sich aus Kunstliebe und im Umgange mit dem Kapellmeister Antonio Buzzola (gestorben den 20. März 1871) bestimmt fand, sich für die Bühne auszubilden. Mit seinem Lehrer kam er 1843 als erster Basssänger an die Italienische Oper des Königstädter Theaters in Berlin, wo er am 16. September desselben Jahres als Filippo in Bellini's *»Beatrice di Tenda«* sehr beifällig debütirte. Er starb aber bereits am 21. October 1845 zu Berlin.

Capitolinische Spiele sind vom Kaiser Domitian verordnete Festspiele, welche von Lustrum zu Lustrum, also alle fünf Jahre, auf dem Capitol zu Rom stattfanden und bei denen auch den musikalischen Wettstreiten ein Platz eingeräumt war.

Capitulum (lat.), das Capitel, heisst in der liturgischen Sprache der römisch-katholischen Kirche ein kurzer Bibelabschnitt, welcher in den kirchlichen Tagzeiten abgelesen oder mit eigenthümlichem Schlussfall singend recitirt wird, worauf stets der Chor mit den Worten *»deo gratias«* nach der nämlichen Melodie antwortet.

Capo (ital.), der Kopf, heisst in der Kunstsprache der Anfang eines Tonstückes oder Satzes; daher *da capo*, abgekürzt *D. C.*, vom Anfang an, von vorn angefangen.

Capoani, Giovanni Francesco, ein italienischer Contrapunktist aus Bari, welcher um die Mitte des 16. Jahrhunderts lebte. Stücke seiner Composition finden sich nur noch in der von Antiquis 1585 herausgegebenen Sammlung.

Capocci, Alessandro, s. Capece.

Capoci, Salvatore, italienischer Operncomponist der Gegenwart, von dem 1842 in Rom eine Oper, betitelt: *»Amalia di Viscardo«* zur Aufführung gekommen ist.

Capocini, Alessandro, der sich auch Capocino geschrieben findet, ein italienischer Musikgelehrter, der aus der Provinz Spoleto gebürtig ist und um 1624 zu Rom lebte. Er ist nur noch dadurch bekannt, dass Jacobelli in seiner *»Bibliotheca Umbriae«* einen Tractat von ihm, *»De musica«* betitelt und aus fünf Büchern bestehend, anführt.

Capollini, Michele Angelo, Kirchencomponist, der zu Anfang des 17. Jahrhunderts zu Mantua lebte und daselbst in der Kirche *de' santi innocenti* ein Oratorium seiner Composition, betitelt *»Lamento di Maria vergine etc., in stilo recitativo«* (Mailand, 1627) aufführen liess.

Caporale, Andrea, ein ausgezeichneter italienischer Violoncellvirtuose, welcher 1735 nach London kam und ausserordentliches Aufsehen erregte. Im J. 1740 war er im Orchester der von Händel geleiteten Italienischen Oper angestellt und soll 1756

in London gestorben sein. Man rühmte seinen wunderbar schönen Ton und höchst geschmackvollen Vortrag, Vorzüge, gegen die seine technische Fertigkeit weit zurückstand. In seinen Compositionen bekundete er mangelhafte theoretische Kenntnisse.

Caporiti, Francesco, Kapellmeister in Fermo, lebte in der Mitte des 17. Jahrhunderts und hat ein Buch fünfstimmiger Motetten (Ancona, 1651) veröffentlicht.

Caposele, Orazio, ein Minoritenmönch aus dem Königreich Neapel, der zu Anfang des 17. Jahrhunderts lebte nnd einen Tractat verfasste und herausgab, welcher den Titel führte: »*Pratica del canto pieno e canto fermo*« (Neapel, 1625).

Capo tasto (ital.), zusammengesetzt aus *capo* = Hanpt oder Anfang und *tasto* = Taste, Griff oder Bnnd, daher wörtlich übersetzt: Anfangsgriff oder Hauptbund, ist bei Saiteninstrumenten mit Griffbunden der Name des Sattels (s. d.), — auf welchem die Saiten nach den Wirbeln hinlaufend aufliegen, wodurch deren schwingender Theil abgegrenzt wird, — im Gegensatze zu den anderen Bunden, an welche die Saiten beim Spiele eigens mit den Fingern niedergedrückt werden müssen (s. Bund). In Deutschland ist die Benennung *Capotaster*, hie und da auch, jedoch sinnlos, *Capo-d'astro* gebräuchlich. — Oft erscheint es zur Erleichterung der technischen Behandlung eines Instrumentes wünschenswerth, den Sattel oder Hauptbund gleichsam verlegen zu können dadurch, dass einer der Griffbunde zum jeweiligen Sattel für die Saiten gemacht wird. Dies geschieht mittelst einer aus einem Querholze oder Querbalken (franz.: *barre*) bestehenden Vorrichtung, durch welche die Saiten dauernd niedergehalten und verkürzt werden, und auf welche zugleich der Name C. als Bezeichnung übertragen wird. Die Construction dieses C. ist bei den verschiedenen Tonwerkzeugen je nach der Art ihrer Besaitung und Tonerzeugung eingerichtet. Für solche Instrumente, deren Saiten über ein auf schmalem Halse befindliches Griffbrett mit Bunden laufen, und von denen besonders die früher sehr verbreitete Sister und die noch jetzt gebräuchliche Guitarre hervorzuheben sind, ist der C. beliebig anzubringen und abzunehmen. Er besteht aus einer Leiste von hartem Holz oder aus einem metallenen Bügel. Seine Länge ist, da er sämmtliche Saiten niederzuhalten hat, nach der ganzen Breite des Griffbrettes bemessen; seine Breite ist etwa halb so gross als die Breite des Raumes zwischen dem natürlichen Sattel und ersten Halbtonbunde, damit er auch an die enger liegenden Bunde höherer Tonlagen gesetzt werden kann. Die auf die Saiten und das Griffbrett zu legende schmale Fläche ist mit Leder oder Tuch gefüttert. Beim Anfsetzen des C. auf das Griffbrett wird derselbe dicht vor dem betreffenden Bunde angelegt, eine an ihm befindliche Schnur, Darmsaite, ein Riemen oder Band, um den Hals des Instrumentes geschlungen und mit einer in der Mitte des C. sich befindenden wirbelähnlichen Schraube festgezogen. Eine andere Befestigungsweise des C. wird durch ein Paar Stifte, welche am C. angebracht sind, vermittelt. Diese Stifte werden in Löcher, die zwischen den einzelnen Bunden durch das Griffbrett und den Hals gehen, gepasst, und es werden an dieselben auf der Rückseite des Halses Metallplättchen angeschranbt. Manche C.s sind einer Klammer ähnlich und lassen sich deren Umbiegungen an beide Ränder des Griffbrettes festdrücken; andere sind mit einem Dorne versehen, welcher an einer Seite durch ein Gewinde mit dem C. verbunden, quer durch den Hals gesteckt und an der anderen Seite an den C. eingehakt wird. Nicht selten auch wird der C., namentlich für das gewölbte Griffbrett von Streichinstrumenten, einfach durch ein nmgebundenes Band oder eine Darmsaite ersetzt, aus welcher Gewohnheit einen Sattel zu bilden die Entstehung der Bunde (s. d.) abzuleiten ist. — Die technischen Vortheile, welche sich aus der Anwendung eines C. ergeben, bestehen darin, dass höhere Applicaturlagen (s. Applicatur) mit gleich bequemer Fingersetzung wie in der ersten, untersten Position festgestellt werden, besonders aber, dass die Benutznng freier Saiten, von welcher oft die Ausführbarkeit vollstimmiger Accorde abhängt, auch in einer höheren Tonlage ermöglicht wird. Auch kann mit Hülfe des C. die Stimmung der Saiten regulirt werden, wenn das Zusammenspiel mit höher stimmenden Instrumenten es erfordert und die Umstimmung das Zerreissen der Saiten befürchten liesse. Eben so ist die Transposition der Tonstücke in höhere Tonarten leicht auszuführen. — Als Beispiel zur Veranschaulichung der Erleichte-

rungen, welche für die Applicatur aus dem Gebrauche des C. erwachsen, sei die Guitarre gewählt, deren Saiten in *E A d g h* $\bar{e}$ gestimmt sind und somit hauptsächlich die Grundtöne von Kreuz-Tonarten angeben. Wird der C. am ersten Halbtonbunde des Instrumentes angebracht, so stimmen die Saiten nun in: *F B es as* $\bar{c}$ $\bar{f}$ und geben die Grundtöne von *B*-Tonarten an. Befindet sich der C. am zweiten Bunde, so ist die Stimmung: *Fis H e a* $\overline{cis}$ $\overline{fis}$, mit dem C. auf dem dritten Bunde: *G c f b* $\bar{d}$ $\bar{g}$ u. s. w. Es lassen sich also, da die Fingersetzung bei allen auf diese Töne zu gründenden Tonarten dieselbe bleibt, bei gewöhnlicher Stimmung entstehende schwierige Griffe dadurch sehr vereinfachen. — Da die Anwendung eines C. nur in gewissen Fällen nothwendig ist und meist nur der Bequemlichkeit des Spielers dient, bei melodieführenden Instrumenten aber und in der höher entwickelten Technik der Neuzeit solche Rücksichten nicht in Betracht kommen, findet der C. auf den Streichinstrumenten keine Verwendung mehr. Ueberdies ist der C. nicht während des Spieles anzubringen oder abzunehmen, indem dazu einige Zeit in Anspruch genommen wird. Dagegen wurde der C. auf den ehemals gebräuchlichen Streichinstrumenten, besonders den mit Bunden versehenen und oft zur Wiedergabe harmonischer Tonverbindungen dienenden Gamben, angewendet. Noch jetzt wird als Bezeichnung des Daumeneinsatzes oder »Sattelmachens« in der Applicatur des Violoncells der Ausdruck: »*far il capotasto*« gebraucht. — Einen beweglichen C., aus einer mit dem Sattel gleichlang und parallel laufend aufzusetzenden Klappenvorrichtung bestehend, versuchte man zur Umstimmung der freischwebenden Basssaiten der modernen Zither anzuwenden, doch haben ihn die jetzt eingeführte umfangreiche Besaitung und der Fortschritt der Technik entbehrlich gemacht. — Als C. sind auch die Häkchen, durch welche die Saiten der Haken-Harfe um einen Halbton höher zu stimmen sind, anzusehen, so wie die sogenannten Actionsgabeln der Pedalharfe, welche aus Metallscheibchen, worauf sich zwei Stifte befinden, bestehen; letztere werden mittelst der Pedalzüge so an die Saiten gedrückt, dass diese um einen halben Ton, und bei doppelter Reihe von Gabeln nochmals um einen halben Ton höher während des Spieles gestimmt werden können. — Auf Klavierinstrumenten ist der C. ein fester Bestandtheil des Instrumentes. Er heisst auch Klangstock oder Klangbalken und besteht bei flügelförmigen Klavieren aus einer mit Schrauben auf den Stimmstock befestigten massiv metallenen vierseitigen Stange, deren eine Seite, zu einem Sattel geformt, den in Schwingung zu versetzenden Theil der unterhalb des C. durchgehenden Saiten abgrenzt. Diese Art von C. oder Sattel wird namentlich wegen ihrer grösseren Widerstandsfähigkeit gegen den Saitendruck anstatt der Agraffen, durch welche man sonst die Saiten hindurch zu ziehen pflegt, angewendet, meist jedoch nur für die kurzen Saiten des Discantes. Auf den Pianinos wird der C. von einer Metallleiste gebildet, welche hinter einem besonderen Sattel derart auf den Stimmstock geschraubt ist, dass die unter ihm nach den Wirbeln hin laufenden Saiten von ihm fest auf jenen Sattel gedrückt werden und sich dadurch die Schwingungen der Saiten nicht dem hinter dem Sattel fortlaufenden Theile derselben mittheilen können. Wie bei den Flügeln, so wird auch bei den Pianinos der C. fast nur für die hohen Tonlagen gebraucht. Max Albert.

Capotorti, Luigi, ein neapolitanischer Tonsetzer, der in den letzten Jahrzehnten des 18. und in den ersten des 19. Jahrhunderts lebte und aus dem Conservatorium *di San Onofrio* zu Neapel hervorgegangen ist. Bis 1816 brachte er in Neapel und an anderen italienischen Theatern verschiedene ernste und komische Opern seiner Composition zur Aufführung, als z. B. »*L'impegno superato*«, »*Ciro*«, »*Enea in Cartagine*«, »*Ernesta e Carlino*« u. s. w. Dieselben haben jedoch ihre Entstehungszeit nicht überdauert. Auch Kirchencompositionen hat er in grösserer Anzahl geliefert.

Cappa, Giofredo, berühmter italienischer Instrumentebauer, dessen Werkstätte sich zuerst in Saluzzio, später zu Turin befand, wo er noch 1712 in voller Thätigkeit stand.

Cappella (ital.), s. Kapelle.

Capponi, Giovanni, italienischer Tonkünstler aus dem Ende des 16. Jahr-

hunderts, der am Hofe des Herzogs von Savoyen angestellt gewesen zu sein scheint, da eine Gelegenheitscantate von ihm, *»Il trionfo di Neptuno«*, in Millefonti zur Feier der Hochzeit der Tochter dieses Fürsten aufgeführt wurde. Andere Werke C.'s sind nicht mehr bekannt.

Capponi, Giovanni Angelo, italienischer Kirchencomponist aus der römischen Schule, welcher um die Mitte des 17. Jahrhunderts lebte. Von seinen zahlreichen Compositionen sind noch vorhanden: eine Sammlung von Messen und Psalmen zu acht, nebst einem *Miserere* zu neun Stimmen; ferner fünfstimmige Psalmen und Litaneien (Rom, 1654). Baini führt in seinem Werke über Palestrina eine Messe von ihm an, die sich in den Archiven der päpstlichen Kapelle befindet, und Kircher theilt in seiner *»Musurgia«* ein Fragment eines *»Cantabo domino«* für vier Sopranstimmen mit.

Cappus, Jean Baptiste, ein französischer Tonsetzer, geboren zu Anfang des 18. Jahrhunderts zu Dijon, war in dieser Stadt Lehrer an der Akademie. Von seinen Arbeiten kennt man noch: zwei Bücher Stücke für *Viola* mit *Basso continuo* (Paris, 1730 und 1739), zwei Sammlungen ernster Lieder und Trinklieder (Paris, 1732), *»Sémèle ou la naissance de Bacchus, Cantate à voix seule avec symphonie«* (Paris, 1732); ferner ein dreiactiges Divertissement: *»Les plaisirs de l'hiver«*, am Hofe zu Versailles 1730 aufgeführt, und eine *»Petite méthode de musique«* (Paris, 1747).

Capranica, Cesare, Musiklehrer zu Rom, der gegen Ausgang des 17. Jahrhunderts lebte und Verfasser einer Schrift ist, welche unter dem Titel *»Brevis et accurata totius musicae notitia«* (Rom, 1691) erschien und 1702 in Palermo ebenfalls gedruckt wurde.

Capranica, Matteo, vielleicht ein Sohn des Vorigen, geboren im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts zu Rom, hat für das dortige Theater *Argentina* um 1746 mehrere Opern (*»Aristodemo«* u. s. w.) geliefert. Reichardt führt auch von ihm ein *»Salve regina«* für Sopran mit Instrumentalbegleitung an.

Capranica, Rosa, nach Bertini's Zeugniss in seinem *»Dizzionario storico-crit. degli scrittori di musica«* aus der Familie des Vorhergehenden, war eine vorzügliche italienische Sängerin, eine Schülerin Mingotti's, welche im J. 1770 bei der Italienischen Oper in München engagirt gewesen war und dort den Violinisten Lops, einen Schüler Tartini's, geheirathet hatte, mit dem sie 1792 in ihr Vaterland zurückkehrte.

Capricietto (ital.), ein *Capriccio* von einfacherer Form und kleinerem Umfang (s. d. folg. Art.).

Capriccio (ital.; franz.: *Caprice*), nennt man eine Art von Musikstücken, die sich einer bestimmten, scharf begrenzten Gattung nicht anschliessen und in welchen daher der Componist mehr seiner ihn im Augenblicke beherrschenden Laune sich zu überlassen, als nach einem geordneten und durchdachten Plane zu verfahren scheint. Eine Grundempfindung ist allerdings selbstverständlich vorhanden und erkennbar, doch wird sie in der Regel nicht mit ähnlicher Consequenz festgehalten und durchbildet, wie in den geschlossenen Formen des Sonatensatzes, Rondos u. s. w. Im Gegentheil wechselt die Grundstimmung oft und möglichst überraschend mit anderen, sei es mit verwandten, sei es mit contrastirenden Empfindungen und Ausdrücken, und bleibt auch wirklich die Hauptstimmung in manchen Fällen einheitlicher, so streben doch Rhythmik, Harmonisirung u. s. w. auf eine möglichst eigenthümliche und launenhaft bewegte Aussprache hin. Ein längeres Thema pflegt ein C. nicht zu haben, meist ist es nur ein kürzeres, rhythmisch besonders ausgeprägtes Motiv oder auch nur eine solche Figur, die dann auf abwechselnde Weise fortgesponnen wird. Man darf übrigens nicht meinen, dass ein solcher Tonsatz aus allerlei, einer inneren Beziehung baaren Elementen zusammengerafft ist und weder an Zusammenhang noch Ordnung gebunden zu sein brauche. Was von der Form derartiger Sätze gilt, ist in dem Artikel Fantasie abgehandelt. Der Name C. dient auch häufig zur Bezeichnung von Musikstücken, die eigentlich mehr technische Uebung gewisser Notenfiguren oder Passagen auf einem Instrumente zum Zweck haben, und die man eben ihres Uebungszweckes wegen richtiger Etüden nennt. Weil in einem solchen Satze

die betreffende Notenfigur nothwendiger Weise in sehr viele Arten und Wendungen sich ergehen muss, und weil diese Notenfiguren schon an und für sich häufig eigensinniger und kecker (capriciöser) Art zu sein pflegen, bekommen solche Tonstücke gar leicht einen launenhaften Anstrich und verdienen den Namen C. wenigstens nicht mit Unrecht. In letzterem Sinne und zwar als Uebungsstücke für Bogeninstrumente, in denen eine bestimmte Figur durchgeführt ist, war die Bezeichnung C. um die Mitte des vorigen Jahrhunderts allgemein im Gebrauch. Noch früher hinauf war C. eine für Klavierinstrumente bestimmte fugenartige Composition über einen lebhaften, aber nicht streng nach den Regeln des Wiederschlages durchgeführten, vielmehr auch mit anderen Sätzen wechselnden Tongedanken. Prätorius sagt in seinem »*Syntagma*« *II*, 21 (Wolfenbüttel, 1619) über diese Gattung: »*C. seu Phantasia subitanea*: Wenn einer nach seinem eigenen *plesier* vnd gefallen eine *Fugam* zu tractiren vor sich nimpt, darinnen aber nicht lange immemoriret, sondern bald in eine andere *fugam*, wie es jhme in Sinn kömpt, einfället: denn weil ebener maassen, wie in denen rechten Fugen kein Text darunter geleget werden darff, so ist man auch nicht an die Wörter gebunden, man mache viel oder wenig, man digredire, addire, detrahire, kehre vnd wende wie man es wolle.«

Capriccioso (ital.), launenhaft, eigensinnig, willkürlich, capriciös. Bei Musikstücken oder Tonsätzen, die etwas Keckes, Bizarres oder Fremdartiges in der Behandlung an sich haben, tritt diese Vortragsbezeichnung auf, um anzudeuten, dass der Spieler sich nicht streng an Tact und Tempo zu binden brauche, sondern seinem eigenen Ermessen und seiner Laune frei folgen dürfe.

Caprice (franz.), s. *Capriccio*.

Capricornus, Samuelis, s. Bockshorn.

Caprioli, Antonio, latinisirt Antonius Capreolus, war ein um 1600 lebender, aus Brescia gebürtiger italienischer Tonkünstler, von dessen Compositionen Petrucci einige in seine Sammlung »*Canti cento cinquante*« (Venedig, 1504) aufgenommen hat.

Caprioli, Giovanni Paolo, italienischer Tonkünstler und Mönch, welcher zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Modena lebte und Canzonetten und *Sacrae cantiones* (1618) herausgegeben hat.

Capuana, Mario, italienischer Tonsetzer und Kapellmeister am Dome zu Noto in Sicilien, lebte um die Mitte des 17. Jahrhunderts und hat eine Sammlung von Messen seiner Composition, worunter auch eine *Messa de' defonti* (Venedig, 1650), herausgegeben.

Capuani, Battista, geboren um 1540 zu Correggio, trat als Mönch in das dortige Minoritenkloster und hat für die Verbesserung des Kirchengesanges seines Ordens mit Erfolg gearbeitet. Seinem Kloster hinterliess er bei seinem Tode eine bedeutende Anzahl von Introiten und Antiphonien seiner Composition im Manuscript.

Caputi, Antonio, ein italienischer Componist, der sich um 1754 in Deutschland niederliess und daselbst auch seine Oper »*Didone abbandonata*« zur Aufführung brachte. Ferner wurde er 1760 auch durch ein Flötenconzert allgemeiner bekannt, welches im Manuscript noch vorhanden ist.

Capucci, Giuseppe Antonio, ausgezeichneter Violinvirtuose und Componist, wurde 1740 zu Brescia (nach Anderen 1755 zu Venedig) geboren. Er studirte Violinspiel bei Tartini, zu dessen besten Schülern er später gehörte, und Composition bei Ferd. Bertoni in Venedig. Im J. 1796 machte er eine Kunstreise nach London, wo er grosses Aufsehen erregte und auch eine Balletmusik zu »*La villageoise enlevée, ou les corsaires*« lieferte. Nach seiner Rückkehr in seine Heimath erhielt er zu Bergamo die Stelle als Violinlehrer am Musikinstitut der Stadt, so wie als Orchesterdirector an der Kirche *Santa Maria maggiore*, und in diesem Amte starb er im J. 1818. Man kennt von ihm noch die Opern »*Cora ed Alonzo*« und »*Didone abbandonata*«, Quintette, Streichquartette, Sonaten für Violine u. s. w.

Caracciolo, Paolo, italienischer Tonsetzer, aus Nicosia in Sicilien gebürtig, wo er um die Mitte des 16. Jahrhunderts geboren ist. Er hat fünfstimmige Madrigale seiner Composition in Palermo herausgegeben.



Caracciolo, Pasquale, Marchese von Arena und Herzog von Sorrento, ein für die Musik enthusiastisch eingenommener Dilettant, der in Folge dessen auch höhere Kunststudien gemacht hat. Er lebte um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert und hat eine ziemlich bedeutende Reihe von Compositionen für Kirche, Kammer und Conzert geliefert, welche von Talent, Geschmack und Bildung Zeugniss ablegen.

Caractères de musique (franz.) ist die Bezeichnung für alle in der Notenschrift vorkommenden Zeichen.

Caradori-Allan, Signora, s. Allan-Caradori.

Carafa, Michele, auch Caraffa geschrieben, einer der hervorragendsten italienischen Operncomponisten der neueren Zeit, wurde am 28. November 1785 zu Neapel geboren. In dem Kloster Monte Oliveto, wo er seine erste wissenschaftliche Bildung erhielt, wurde er auch zur Musik angehalten, und dort war es der Organist Fazzi, der ihn im Klavierspiel unterrichtete. Später studirte er auch noch Composition bei Fenaroli und Francesco Ruggi und während eines Aufenthaltes in Paris endlich Contrapunkt und Fuge bei Cherubini. Eine Oper, »*Il fantasma*«, so wie mehrere Cantaten, die jedoch nicht zur Aufführung gekommen sind, waren die Frucht dieser ernstlichen Beschäftigung mit der Tonkunst. Dennoch dachte er noch keineswegs daran, die Musik als seinen Lebensberuf zu wählen, sondern trat in die Armee und wurde Officier in der Königsgarde Murat's in Neapel. Als solcher machte er die Expedition gegen Sicilien mit, zeichnete sich aus und wurde unter Verleihung des Ordens der beiden Sicilien zum Ritter ernannt. Als Ordonnanzofficier Murat's betheiligte er sich hierauf 1812 an dem Feldzuge gegen Russland und lenkte die Aufmerksamkeit Napoleon's I. auf sich, der ihn zum Ritter der Ehrenlegion erhob. Nach dem Sturze seines Königs entsagte er dem Militärdienste und beschloss, sich ganz der Musik zu widmen, zu welchem Zwecke er zunächst seine Oper »*Il vascello d'Occidente*« in Neapel zur Aufführung brachte. Dieser erste Versuch glückte so vollkommen, dass er sich zum Weiterschaffen hinlänglich ermuntert fand und nun eine ansehnliche Zahl von komischen und ernsten Opern für italienische Bühnen componirte, z. B. »*Gabriele*« (1818), »*Ifigenia in Tauride*« und »*Berenice in Siria*« für Neapel, »*Elisabetta*« für Venedig, »*Gli due Figaro*« für Mailand, »*Eufemio di Messina*« und »*La cappricciosa ed il soldato*« für Rom u. s. w. Auch in Wien und Paris verlangte man nach Opern des so schnell berühmt gewordenen italienischen Componisten, und auf Reisen dahin brachte er in der ersteren Stadt seinen »*Abufar*«, in der letzteren, wo er längere Zeit verweilte, seinen »*Solitaire*«, welche Oper sehr gefiel und sogar populär wurde, und seine »*Jeanne d'Arc*« zur Aufführung. Die glänzende Aufnahme, welche er in Paris gefunden hatte, und ehrenvolle Anträge, welche ihm zu Theil wurden, bewogen ihn, seinen Wohnsitz ganz dahin zu verlegen, was im J. 1827 geschah. In demselben Jahre liess er dort seine romantische Oper »*La violette*« aufführen, welche vielen Beifall erhielt, und dieser folgte bis 1833 eine grosse Reihe anderer Bühnenwerke, als: »*La fiancée de Lammermoor*«, »*Masaniello*«, »*La prison d'Edinbourg*« u. s. w. An der von sieben Componisten geschriebenen französischen Oper »*La marquise de Brinvilliers*« hat er gleichfalls Antheil; gleich die sehr melodische Ouvertüre soll aus seiner Feder stammen. Als Klaviercomponist kam C. in dieser Zeit gleichfalls stark in Aufnahme, und seine bezüglichen Arbeiten fanden eine grosse Verbreitung bis weit über Frankreich hinaus. Auf Cherubini's Empfehlung hin war er auch bald nach seiner Ankunft in Paris Lehrer der Composition am Conservatorium geworden, eine Stelle, welche er aufs Pünktlichste und Gewissenhafteste lange über ein Menschenalter hindurch (bis 1870) verwaltete, und eben so war er 1837 zum Mitglied der Akademie der schönen Künste gewählt worden. Seitdem ist er mit grösseren Compositionen auch nicht mehr hervorgetreten, sondern widmete sich mit allem Eifer dem Unterrichte junger Talente. Aus Pietät für den verdienstvollen Meister versuchte man es in Paris wiederholt, seine älteren französischen Opern wieder auf das Repertoir zu bringen, scheiterte jedoch mit diesem Unternehmen, da die Ansprüche des Publicums mit der Zeit wesentlich gestiegen, ja ganz andere geworden waren. Denn obwohl den Opern C.'s grosses Talent nicht abzusprechen ist, obwohl sie sogar reich

an feinen und interessanten Zügen sind, die des Studiums werth erscheinen, obwohl sie auch voll melodischen Gehaltes und trefflich instrumentirt sind, so geht ihnen doch sowohl Eigenthümlichkeit als Selbstständigkeit in dem Maasse ab, dass sie höchstens wie glückliche Copien Rossini's einestheils und wie der älteren französischen Modecomponisten anderentheils erscheinen. Für die ihm demnach noch bei Lebzeiten verloren gegangenen künstlerischen Erfolge entschädigte C. die hohe Achtung und Verehrung, deren er in Paris genoss, und die man ihm bis zum gegenwärtigen Augenblick bewahrte. Die meisten deutschen Wörterbücher lassen ihn bereits 1849 gestorben sein. Es ist dies aber ein Irrthum, denn C. lebt noch und ist erst seit 1870 aus dem Lehrerkreise des Conservatoriums geschieden.

Caramella, Honorius Dominicus, Geistlicher zu Palermo, in welcher Stadt er am 15. Febr. 1623 geboren, während er am 10. Febr. 1661 zu Rom gestorben ist. Er wird als Verfasser folgender beiden auch von musikalischen Gegenständen handelnden Werke aufgeführt: »*Pictorum et musicorum elogia*« und »*Musicorum pratica-politica, nella quale s'ingegna ai principi christiani il modo di cantare un sol motetto in concerto*«.

Caramuel de Lobkowitz, Johannes, ein ausgezeichneter und berühmter spanischer Theologe und Mathematiker, geboren am 23. Mai 1606 zu Madrid, trat in den Benedictinerorden und starb am 8. Septbr. 1682 zu Vigevano in Oberitalien. Er verfasste zahlreiche Werke wissenschaftlichen, besonders mathematischen Inhaltes; auf Musik bezüglich ist folgendes: »*Arta nueva de musica inventada anno* 600 *per S. Gregorio, deconcertada anno* 1026 *per Guido Aretino, restituida a sua primera perfeccion anno* 1620 *per Fr. Pedro de Urena, reducida a este breve compendio anno* 1644 *per Joan. C.*« (Rom, 1669). In diesem Buche stellt C. die Behauptung auf, dass Gregor der Grosse der Erfinder der natürlichen Tonleiter sei, welche durch den Hexachord Guido's von Arezzo verdorben wurde, bis Pedro de Urena das uralte natürliche Verhältniss wieder hergestellt habe, indem derselbe den sechs Solmisationssylben eine siebente, *ni* genannte, hinzufügte und dadurch die Guidonische Hand und die sogenannte Mutation überflüssig machte. Zerstreute musikalische Abhandlungen und Bemerkungen finden sich noch in C.'s »*Mathesis audax*« und in seinem »*Cursus mathematici*«.

Carapella, Tommaso, italienischer Gesangscomponist, dessen Styl in Pater Martini's »Geschichte der Musik« rühmende Würdigung findet, war um 1680 zu Neapel geboren, lebte als Kapellmeister in seiner Vaterstadt und hat »*Canzoni a due voci*« (Neapel, 1728) veröffentlicht, im Manuscript dagegen *Duetti da camera* und ein vierstimmiges *Miserere* hinterlassen.

Carara, Signora, eine durch ihre Kunstfertigkeit wie durch ihre Schönheit berühmte italienische Sängerin, welche um 1760 in Mailand geboren war. Sie begründete auf den Bühnen Italiens und Frankreichs ihren grossen Ruf und wurde 1784 an der Italienischen Oper in Berlin engagirt, wo sie bis 1797 sang, in welchem Jahre sie in ihr Vaterland zurückkehrte.

Carausaux, der sich auch Carasaux geschrieben findet, altfranzösischer Dichter und Musiker des 13. Jahrhunderts und aus Arras gebürtig. Die Staatsbibliothek in Paris bewahrt von ihm noch sechs Gesänge mit Noten im Manuscript.

Caravaccio, italienischer Kirchencomponist, welcher zu Anfang des 17. Jahrhunderts als Kapellmeister an der Kirche *Santa Maria maggiore* zu Bergamo angestellt war. Von seinen Werken ist eine Sammlung in Musik gesetzter Psalme (Venedig, 1620) erschienen.

Caravoglia, Barbara, berühmte italienische Sängerin, welche um 1788 als Primadonna des San Carlo-Theaters in Neapel gefeiert war.

Caravoglia-Sandrini, Luigia, Sängerin der italienischen und deutschen Oper, geboren im J. 1782 im Haag von italienischen Eltern (nach Anderen 1781 in Neapel), welche sich gerade auf einer Kunstreise befanden. Ihre Mutter, Maria C., war im J. 1784 Primadonna an der Italienischen Oper in Prag und ohne Zweifel die erste Gesangslehrerin der Tochter, welche sich gleichfalls dem Theater widmete. Luigia debütirte zuerst in Prag im J. 1802 als Obeide in der Oper »Die Scythen« mit günstigem Erfolge nnd glänzte unter Guardasoni's Direction bis zum J. 1806 an der Italienischen und im J. 1807 unter Liebich's Direction auch an der Deutschen Oper in

Prag als Primadonna. Sie zeichnete sich durch ihre glockenreine Stimme, anmuthigen Gesang, ausdrucksvolles Spiel und eine ausserordentliche Coloratur aus. Im J. 1807 heirathete sie den in Prag damals lebenden Oboen- und Englischhorn-Virtuosen Paolo Sandrini (s. d.) und nahm im J. 1808 ein Engagement bei der Italienischen Oper in Dresden an. Hier sang sie viele Jahre unter der Direction des Kapellmeisters Morlacchi mit dem grössten Beifall und erntete in den Opern »Figaro's Hochzeit« als Susanne, »Vestalin« als Julia; dann als Dido und Griselda in den gleichnamigen Opern von Paër, »Don Juan« als Elvira, in »Cortez« als Amazily, in »Achilles« von Paër als Briseide u. s. w. förmliche Triumphe sowohl als Sängerin wie als Darstellerin. Nach Auflösung der Dresdener Italienischen Oper im J. 1832 kehrte sie nach Prag zurück, wo sie vom J. 1833—1835 die Stelle einer Gesangsprofessorin am Prager Conservatorium begleitete. Nach Dresden zurückgekehrt, lebte sie eingezogen und starb den 26. Octbr. 1869 in Dresden. Sie und ihre auch als Componistin bekannt gewordene Tochter Marie Börner-Sandrini, geboren am 14. Juli 1809 zu Dresden, haben manche ausgezeichnete Sängerin gebildet und der Bühne zugeführt. E.

Caravoglia, Maria, geborene Balconi, die Mutter der Vorigen, eine vortreffliche italienische Sängerin, war um 1758 zu Mailand geboren und sang lange Zeit mit ausgezeichnetem Erfolge an verschiedenen Opernbühnen ihres Vaterlandes, bis sie um 1778 von Christian Bach nach London berufen wurde, wo sie gleichfalls sehr gefiel. Von dort aus machte sie 1782 eine Kunstreise nach Holland und Deutschland und wurde 1784 als Primadonna der Italienischen Oper in Prag engagirt. Vom J. 1788 an sang sie wieder an verschiedenen Bühnen Italiens und starb 1802 in Mailand. Ihr Gatte und Reisegefährte auf den verschiedenen Kunsttouren war der im vorigen Jahrhundert rühmlichst bekannte Fagottvirtuose Giuseppe C.

Carbonchi, Antonio, ein geschickter italienischer Guitarrenvirtuose aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, welcher aus Florenz gebürtig war und ein die Methode seines Instrumentes betreffendes Werk unter dem Titel »*Le dodici Chitarre spostate*« (Florenz, 1639) herausgegeben hat.

Carbonel, Joseph François Narcisse, trefflicher Musiklehrer und Instrumental- und Vocalcomponist, geboren am 10. Mai 1773 zu Wien von französischen Eltern, mit denen er um 1778 nach Paris übersiedelte. Dort wurde er, nachdem er von seinem Vater den ersten Unterricht in der Musik erhalten hatte, Schüler der Opern-Gesangschule des Baron von Breteuil, aus welcher in der Revolutionszeit das Conservatorium hervorging. C. zählte zu den ersten Zöglingen des neuen Institutes und studirte daselbst Gesang, Pianofortespiel und Composition. Nach vollendeten Studien wurde er als Professor bei dieser Anstalt angestellt und bildete treffliche Schüler und Schülerinnen aus, so u. A. Madame Scio, die berühmte Sängerin am Theater Feydeau. Er hat zahlreiche Romanzen, so wie einige Klavier- und Violinsonaten u. s. w. componirt. Im J. 1837 trat er mit Pension in den Ruhestand und zog sich nach Nogent-sur-Seine zurück, wo er am 9. Novbr. 1855 starb.

Carbonelli, Stefano, ausgezeichneter italienischer Violinvirtuose, war um das Jahr 1700 zu Rom geboren und zählte zu den besten Schülern Corelli's. Im Jahre 1720 ging er auf Veranlassung des Herzogs von Ruthland nach London, liess sich in zahlreichen Conzerten mit dem grössten Beifall hören und wurde bei der königl. Oper als Orchesterdirector angestellt. Dieselbe Stellung bekleidete er 1725 am Drurylanetheater, wo er sich in inniger Freundschaft an Händel anschloss, der ihn später für seine Oratorien engagirte. Eine reiche Heirath bestimmte ihn, die musikalische Laufbahn zu verlassen, und er starb 1772 in London als Weinhändler.

Carcano, Giuseppe, italienischer Componist, auch Carcani geschrieben, geboren 1703 zu Crema, war Kapellmeister am *Conservatorio degl' incurabili* zu Venedig und als solcher Amtsnachfolger Hasse's. Im J. 1742 wurde eine Oper »*Ambleto*« von ihm in Venedig aufgeführt, und ausserdem ist noch eine seiner dramatischen Compositionen bekannt, welche den Titel trägt: »*La concordia del tempo colla fame*«, welche sich auf der Bibliothek in Dresden befindet, wo auch noch eine vierstimmige

Serenata und sechs Arien von ihm aufbewahrt werden. Sein Todesjahr ist nach Einigen 1758, nach Anderen 1763.

Carcassi, Matteo, berühmter italienischer Guitarrenvirtuose und Componist für sein Instrument, der um 1792 geboren ist und den Ruf seines Namens durch grosse Kunstreisen befestigte. In Paris war er 1820 und behauptete sich daselbst glänzend neben Carulli, der auf der Guitarre für unübertrefflich galt. Von Paris aus besuchte er 1822, 1823 und 1826 auch London und 1824 und 1827 Deutschland, wo man ihn allenthalben mit dem grössten Beifall aufnahm. Nach dieser Zeit lebte er lange Jahre in Italien, zuletzt jedoch als Lehrer seines Instrumentes in Paris, woselbst er am 16. Januar 1853 starb. Von seinen zahlreichen Compositionen für Guitarre sind ungefähr 50 Hefte, bestehend aus kleinen Sonaten, Rondo's, Variationen, Fantasien, Etüden, Capricen, Divertissements u. s. w., erschienen.

Cardane, Antoine, ein Contrapunktist des 16. Jahrhunderts, von dem noch unentschieden ist, ob er ein Franzose oder Niederländer von Geburt ist. Von seinen Arbeiten hat sich nichts erhalten, als was sich in den »12 *missae cum quatuor vocibus a celeberrimis auctoribus conditae, recens in lucem editae etc.*« (Paris, 1554) befindet.

Cardena, Pietro Leone, italienischer Operncomponist, der zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Palermo geboren ist und von dem man noch dem Namen nach eine Oper »*Creusa*« kennt, welche 1739 auf dem Theater *San Samuele* in Venedig zur Aufführung gelangte.

Cardon, Louis, ein trefflicher Harfenvirtuose italienischer Herkunft, aber zu Paris im J. 1747 geboren. Er besass bereits einen bedeutenden Ruf in Frankreich, als die Revolution ausbrach und ihn bewog, sich in das Ausland zu begeben. Er ging demnach nach Russland, wo er auch 1805 gestorben ist. Seine »*Art de jouer la harpe*« (Paris, 1785) darf für eine der ältesten und besten Harfenschulen gelten. Ausserdem hat er zahlreiche Sonaten, Conzerte, Variationen u. s. w. für sein Instrument geschrieben. — Sein Bruder, Pierre C., geboren 1751 zu Paris, war ein rühmlichst bekannter Sänger und Violoncellist und im J. 1788 als Sänger der königl. Kapelle in Versailles angestellt. Das Todesjahr dieses Künstlers ist unbekannt, jedoch lebte er noch im J. 1811. Er veröffentlichte eine populäre Schrift in Katechismusform, welche den Titel führt: »*Rudimens de la musique, ou principes de cet art, mis à la portée de tout le monde, par demandes et par réponses*« (Paris, ohne Jahreszahl).

Cardonne, Philibert, ein angesehener französischer Tonkünstler, wurde 1731 zu Versailles geboren und war der Sohn eines königl. Hofbeamten. In Folge dessen wurde er schon frühzeitig den Musikpagen Ludwig's XV. eingereiht und erhielt als solcher den Unterricht Cottin de Blamont's. Sein Talent für die Composition trat bald hervor und schon 1745 konnte er eine Motette mit Beifall öffentlich aufführen lassen; zahlreiche andere Kirchenstücke folgten in kurzer Zeit. Obwohl er sich noch vielfach als Tonsetzer auszeichnete und u. A. 1752 eine Oper »*Omphale*«, 1769 ein Pastorale »*Amarillis*« mit Erfolg zur Aufführung brachte, musste er dennoch bis 1777 warten, ehe er die feste Anstellung als Musikmeister des Königs und zwar als Nachfolger Berton's erhielt. Die französische Revolution brachte ihn zunächst um dieses Amt, und auch er selbst ist seitdem verschollen.

Cardoso, Francesco Manuel, gelehrter und fruchtbarer portugiesischer Kirchencomponist, geboren 1569 zu Fronteira, trat 1588 zu Lissabon in den Orden der Carmeliter und wurde bald Subprior und Kapellmeister in demselben. Er zeichnete sich als einer der grössten Tonsetzer seines Vaterlandes aus und genoss in Folge dessen eines hohen Ansehens beim König Johann IV. Viele seiner Werke sind in den Druck gelangt, so u. A. eine Sammlung von Kirchengesängen für die heilige Woche, welche von allen Historikern als höchst beachtenswerth gepriesen wird. Der genaue Titel derselben ist: »*Livro que comprehende tudo quante se canta na semana santa*« (Lissabon, 1648). Ausserdem besitzt man noch theils gedruckt, theils ungedruckt von ihm vier- bis sechsstimmige Messen, ein sechsstimmiges Magnificat u. s. w., von denen sehr Vieles in der königl. Bibliothek zu Lissabon aufbewahrt wird. C. selbst erreichte hochgeschätzt und geehrt ein Alter von 81 Jahren. — Ein anderer, älterer

portugiesischer Kirchencomponist, Namens Manuel C., war Capellan König Johann's III. Derselbe ist zu Lissabon um die Mitte des 16. Jahrhunderts geboren und hat für die königl. Kapelle ein Passionarium herausgegeben, welches den Titel führt: *»Passionarium juxta capellae regiae lusitanae consuetudinem accentus rationum integre observans«* (Leira, 1575).

Carducci, Giovanni Giacomo, italienischer Componist, welcher um die Mitte des 16. Jahrhunderts zu Bari im Neapolitanischen geboren ist. Von seinen Arbeiten findet sich Einiges in der Sammlung *»Il primo libro a due voci da diversi autori di Bari«* (Venedig, 1585).

Cardûlavikrîdita heisst das indische Zeitmaass, welches 76 Sylben in viermaliger gleichrhythmischer Wiederholung von 19 bedingt; diese 19 Sylben müssen in folgenden Zeitwerthfolgen erscheinen:

Cäsur

Siehe Indische Musik. 2.

Carelio, Antonio, italienischer Violinvirtuose, welcher um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts lebte und aus Sicilien gebürtig ist. Er hat im J. 1710 eine Anzahl Violinsonaten herausgegeben.

Caresana, Cristoforo, ein hochbedeutender italienischer Tonsetzer, geboren 1655 zu Tarent, wurde 1680 zum Organisten der königl. Kapelle in Neapel ernannt und war auch zugleich Kapellmeister an der Kirche der Väter des *Oratorio* (auch Filippini genannt). Von seinen Werken sind einige Sammlungen Motetten und Hymnen, so wie *Duetti da camera* im Druck erschienen; Oratorien, Requiem's und andere Kirchenstücke befinden sich im Manuscript in den Bibliotheken zu Neapel. Ganz besonders berühmt sind seine *»Solfeggi a più voci sul canto fermo«* (Neapel, 1680), von denen Choron in Paris 1818 eine neue Ausgabe veranstaltete und die bei dem Gesangunterricht des Conservatoriums verwendet wurden.

Carestini, Giovanni, als Contr'altist einer der vorzüglichsten und berühmtesten italienischen Castraten des 18. Jahrhunderts, wurde auch Cusanino genannt, weil er seiner schönen Stimme wegen in dem Patricier Cusano in Mailand, zwölf Jahre alt, einen mächtigen Förderer seines Talentes und zweiten Vater fand. Geboren zu Monte-Filatrano in der Mark Ancona um 1705, wurde er 1717 der Schule Bernacchi's übergeben und bei diesem ausgezeichneten Gesanglehrer zu einem kunstfertigen Altsänger ausgebildet. Zum ersten Male trat er (nach Burney) zu Rom und zwar als Costanza in Buononcini's Oper *»Griselda«* in Frauenkleidern auf und sang hierauf mit grossem Erfolg an verschieden italienischen Opernbühnen. Im J. 1723 wurde er zur Verherrlichung der Kaiserkrönung Karl's VI. nach Prag berufen, war 1724 in Mantua und 1725 in Venedig, wo er im *»Seleuco«* des Zuccari auftrat. Nach Rom kehrte er 1728 zurück und sang daselbst bis 1730 in Vinci's Opern *»Alessandro«* und *»Artaserse«*. Von dort aus folgte er einem Rufe Händel's nach London, um bei dem Händel'schen italienischen Opernunternehmen Senesino zu ersetzen, der mit mehreren anderen Gesangskünstlern zu Porpora übergegangen war. In dieser Stellung blieb er bis 1735, wo er wegen eines Streites mit Händel sein Engagement löste, nach Italien zurückkehrte und wahrscheinlich bis 1746, in welchem Jahre er an die Dresdener Italienische Oper berufen wurde, in Parma lebte. In Dresden hörte ihn Friedrich der Grosse und liess ihn unter den vortheilhaftesten Bedingungen an Salimbeni's Stelle für Berlin engagiren. Dort sang er zum ersten Male in einem Conzerte bei der Königin Mutter in Schönhausen und debütirte hierauf im Opernhause als Fetonte in der Oper gleichen Namens. Hierauf gab er u. A. den Mitridate in der Oper gleichen Namens (1751), den Nero im *»Britannico«* (1752), den Orfeo in der gleichnamigen Oper (1752), den Enea in *»Didone«* und den Sylla in der gleichnamigen Oper (1753). Nachdem er noch 1754 die letztere Rolle wiederholt hatte, wurde er im Juni desselben Jahres verabschiedet, machte hierauf eine Reise nach St. Petersburg und blieb daselbst bis zum J. 1758, in welcher Zeit er sich vom Theater gänzlich zurückzog, in sein Vaterland heimkehrte und kurze Zeit nach seiner Ankunft

starb. Der Ruhm C.'s ist durch die Aussprüche der competentesten Zeitgenossen, wie Hasse, Quantz, Fasch u. s. w. für alle Zeiten gesichert. Quantz nennt ihn einen wundervollen Sänger, mit eminenter Fertigkeit, mit Geschmack im Vortrage und mit einer ausgezeichneten Action begabt, und sagt ferner von ihm: »Er hatte eine der stärksten und schönsten Contr'altstimmen von *d* (der kleinen Octave) bis zweigestrichenes $\overline{\overline{g}}$; eine grosse Fertigkeit in Passagien, die er, der guten Schule des Bernacchi gemäss, so wie Farinello, mit der Brust stiess. In willkührlicher Veränderung unternahm er viel und mit Glück.« Auch Fasch nennt ihn in einer handschriftlichen Bemerkung einen »famosen Contr'altisten«.

Carey, Henri, englischer Musiker und Dichter, geboren um 1696 zu London, war der natürliche Sohn Georg Saville's, Marquis von Halifax. Seine Lehrer in der Musik waren Linnant, Roseingrave und Geminiani, doch brachte er es, trotz seiner hohen Begabung nur bis zu einer gewissen Fertigkeit in den kleineren gefälligen Formen der Kunst. Es mag dies seinen Grund wohl hauptsächlich darin haben, dass er ein sehr ausschweifendes und leichtsinniges Leben führte und sich zu ausgeführteren Arbeiten keine Zeit nahm. Je älter er wurde, in um so tiefere Noth und Bedrängniss gerieth er, und gänzlich heruntergekommen machte er in einem Anfalle von Verzweiflung am 4. October 1743 in London seinem Leben selbst ein Ende. Lange Zeit hindurch hat man ihn für den Componisten des berühmten Nationalliedes »*God save the king*« gehalten, das in einer von ihm componirten Geburtstagscantate auf König Georg II. vorgekommen sein sollte, vielleicht auch wirklich vorgekommen ist. Andere haben allerdings jenes Lied Händel, noch Andere sogar Lulli zugesprochen. Alle dahin gehenden Angaben sind jedoch unrichtig, da die neuesten Forschungen unumstösslich ergeben haben, dass Dr. John Bull über 100 Jahre früher als C. der wirkliche Componist desselben gewesen ist. C. ist nur als Dichter und Componist zahlreicher Cantaten, Lieder und Balladen bekannt. Ein grosser Theil der letzteren gesammelt erschien noch bei seinen Lebzeiten unter dem Titel: »*The musical century in one hundred english ballads on various subjects and occasions*« (London, 1740).

Carezzando oder **Carezzevole** (ital.), karessirend, einschmeichelnd, zärtlich, kommt als Vortragsbezeichnung bei bezüglichen Stellen innerhalb eines Satzes vor, könnte aber entsprechenden Falles auch mit einer Tempobezeichnung verbunden werden, z. B. als *Andante c.* bei einem Tonstücke langsamen, doch dabei zärtlichen Charakters.

Caribaldi, Gioachino, geboren 1743 zu Rom, war der berühmteste Bassbuffosänger seiner Zeit und war in ganz Italien seines hochkomischen Spieles und Gesanges wegen gefeiert. Im J. 1778 sang er in Paris, erregte auch dort das grösste Aufsehen und sah sich von Beifall überschüttet. Ausführlicheres über ihn berichtet La Borde in seinem »*Essai*« (Bd. III, S. 319).

Caricato (ital.), karikirt, überladen, wird in übler Nebenbedeutung von Styl, Manier oder Vortrag gebraucht.

Carillon (franz.), das Campanett oder Glockenspiel, heisst seit dem Mittelalter eine Zusammenstellung abgestimmter Glocken, die zur Ausführung einer Melodie verwendet werden. Die grösseren derartigen Tonwerkzeuge erreichen den Umfang von drei Octaven und werden auf Thürmen gepflegt. Zuerst baute man dieselben in Holland, wo sie auch noch heute in grosser Zahl sich vorfinden; von dort aus verbreiteten sie sich über den ganzen Continent. Anregung zur Construction dieser Instrumente im Abendlande haben jedenfalls die den Holländern in ihren Colonien und in Japan bekannt gewordenen chinesischen Instrumente, das *Tschan* (s. d.) und *Te-tschung* (s. d.), gegeben. Die Zeit, wann dieselben im Abendlande zuerst gefertigt wurden, ist bisher noch nicht ermittelt; es muss jedoch in der frühesten Zeit des Mittelalters schon geschehen sein; denn da im vorigen Jahrhundert noch vorhandene sehr alte C.s die Pythagoräische Stimmung der Terze klar zeigten, lässt sich nur vermuthen, dass dieselben in der Zeit gebaut sind, wo diese Stimmung noch im Abendlande die maassgebende war. Die Glocken beim C. werden durch, den

Klaviertangenten ähnliche Einrichtungen mittelst Hämmer tönend erregt und zwar gewöhnlich durch eine Art Tastatur; weniger häufig mittelst einer Walze, die durch Gewichte oder Federn bewegt wird, ganz selten durch in beiden Händen des Spielers befindliche Hämmer. — Vor wenigen Jahren noch führte man bei den Militärmusikcorps kleinere tragbare C.s, die dort jedoch fast immer nur Glockenspiel (s. d.) genannt wurden; in neuester Zeit werden, trotz des beibehaltenen Namens, die Glocken durch Stahlstäbe ersetzt. Die Holländer, welche sich um die Cultivirung der C.s besonders bemüht haben, bauen noch heute kleinere unter dem Namen C. bekannte Glockenspiele, die von den Spielern an einem Bande oder Riemen getragen werden. Am häufigsten befinden sich dieselben in einem Kasten, und werden die Glocken derselben durch eine Tastatur behandelt. Jede andere vorher erwähnte Tonerregungsart der Glocken findet jedoch auch bei diesen C.s statt. — Ferner nennt man auch ein aus Porzellanbechern gebildetes Instrument C., bei dem man diese Becher mit 15,7 Cm. langen hölzernen mit Scharlachtuch überzogenen Stäbchen schlägt; so wie ein Register in der Orgel. Ueber Letzteres siehe Ausführlicheres unter Glockenspiel. Auch Tonstücke, die eigens, um auf diesem Instrumente gespielt zu werden, gesetzt sind, nennt man C.s, ja selbst auch solche, die auf anderen, wie z. B. auf dem Piano ausgeführt werden, die aber auf den Hörer den Eindruck machen sollen, als ob sie von einem wirklichen C. herrührten. —rt.

Carillon national (franz.), s. *Ça ira.*

Carillonneur (franz.), Campanist oder Glockenspieler, nennt man denjenigen Musiker, welcher das *Carillon* zu behandeln versteht. Dies Instrument zu spielen, ist besonders eine Kunst zu nennen, wenn man auf demselben mehrstimmige Sätze zu geben sich befleissigt, und einige C.s haben sich durch ihr Spiel einen Namen gemacht (s. Pothoff). †

Carlo, Johann Heinrich, ausgezeichneter deutscher Trompetenvirtuose, welcher als Rathmusicus an der St. Katharinenkirche in Hamburg angestellt war. Geboren 1736 zu Eckernförde im Herzogthum Schleswig, kam er in seinem vierten Lebensjahre nach Hamburg und genoss daselbst den Unterricht von Schwencke, Telemann und Philipp Eman. Bach. Auf seinem Instrumente leistete er Ausserordentliches, und man erzählt von seiner Kunstfertigkeit Anecdoten, die an das Wunderbare streifen. Fétis schreibt ihm die Erfindung einer Trompete mit Klappen zu, auf der er in allen Tonarten habe blasen können. Diese Behauptung, welche an und für sich schon unwahrscheinlich, ist auch bis jetzt durch Nichts bestätigt. C.'s Todesjahr ist unbekannt; erwiesen ist jedoch, dass er im J. 1800 noch lebte. — Sein Sohn, Johann Peter Heinrich C., war bis in die dreissiger Jahre dieses Jahrhunderts hinein Organist an der englischen Kirche in Hamburg und hat sich als Componist kleinerer Klavierstücke bemerkbar gemacht.

Carissimi, Giacomo, berühmter und gefeierter italienischer Tonsetzer, von dessen Lebensumständen bis vor Kurzem so viel wie gar Nichts bekannt war; das Wenige, was sich in den bisherigen Wörterbüchern befand, war weit von der Genauigkeit entfernt. Der verdienstvollen Forschung F. J. Fétis' verdankt man folgende zuverlässige Daten: C. ist um 1604 zu Marino im Kirchenstaate geboren, genoss daselbst auch seinen ersten Musikunterricht und seine höhere Ausbildung, namentlich in der Composition, später in Rom. Etwa zwanzig Jahre alt, erhielt er bereits die Kapellmeisterstelle in Assisi, kehrte jedoch 1628 nach Rom zurück, wo er als Kapellmeister an der mit dem *Collegium germanicum* verbundenen San Apollinari-Kirche angestellt wurde, welches Amt er bis zu seinem Tode bekleidete. Er starb 1674 zu Rom. C. verdient in mehrfacher Beziehung den Namen eines grossen musikalischen Reformators. So hat er einen gewaltigen Einfluss auf die Entwickelung des bisher noch unbeholfenen dramatischen Styles geübt, indem er die mehrsätzige und mehrstimmige Kammercantate (s. Cantate) erfand und indem er dem Recitativ einen leichteren und fliessenderen Gang verlieh und es dem natürlichen Redeaccente näher brachte. Eben so hat er zuerst mit der Motette Instrumentalmusik verbunden und in die Kirche eingeführt. Auch als Lehrer hat er sich hochverdient gemacht, denn zu seinen Schülern gehören Meister ersten Ranges, wie Bassani,

Buononcini, Cesti und Alessandro Scarlatti. Die Zahl seiner Compositionen ist wahrhaft enorm; was davon noch vorhanden ist, befindet sich zum allergrössten Theil im Manuscript in den Archiven der päpstlichen Kapelle und in Bibliotheken zerstreut und vergraben. Es sind dies meist Oratorien, Cantaten, Kirchenconzerte und andere Kirchenwerke. So besitzt die k. k. Hofbibliothek in Wien ausser Anderem nicht weniger als drei Oratorien von C.: »Das jüngste Gericht«, »Salomon's Urtheil« und »Jephta«. Als im Druck erschienen sind von C.'s Werken bekannt: »*Missae* 5 *et* 9 *vocum cum selectis quibusdam cantionibus*« (Köln, 1663 und 1666); zwei Sammlungen zwei-, drei und vierstimmiger Motetten (Rom, 1664 und 1667); »*Concerti sacri a* 2, 3, 4 *e* 5 *voci*« (Rom, 1675); »*Arie da camera col basso continuo*« (Rom, 1667); 22 Cantaten, zu Anfang des 18. Jahrhunderts in London gedruckt. Einzelne Stücke C.'s finden sich in der »*Musica romana*« (Bamberg, 1665), in Dr. Crotch's »*Selections of music*«, in Steven's »*Sacred music*« u. s. w. Eine treffliche Schrift C.'s, »*Ars cantandi*«, existirt deutsch übersetzt unter dem Titel »Richtiger Weg u. s. w., in der Singkunst zu unterrichten« (Augsburg, 1696, 1700 und in späteren Auflagen).

Carl, Henriette Bertha, berühmte deutsche Sängerin der jüngsten Vergangenheit, wurde am 12. Juli 1805 (alle anderen Angaben sind unrichtig) zu Berlin geboren. Im Louisenstifte erzogen, erregte sie durch ihre schöne Sopranstimme die Aufmerksamkeit des damaligen General-Intendanten der königl. Schauspiele, Grafen Brühl, welcher sie in der königl. Theatergesangschule unter Leitung der königl. Sängerin Auguste Schmalz für die Bühne ausbilden liess. In kleinen Partien wurde sie seit 1822 im Opernhause verwendet, aber schon 1825 wurden ihr Hauptrollen, wie Pamina (»Zauberflöte«), Agathe (»Freischütz«), Donna Elvira (»Don Juan«) u. s. w. anvertraut. Im J. 1827 unternahm sie eine Kunstreise durch Deutschland, gastirte in Hamburg, Frankfurt a. M. und Stuttgart und begab sich, von einem reichen Frankfurter Kaufmann unterstützt, nach Italien, wo sie bei Banderali und Bianchi eingehendere Gesangstudien machte und die Unterweisung der Pasta und Ronconi's benutzte. Nun begann sie eine neue Laufbahn mit ganz entschiedenem Erfolge und sang auf den grössten italienischen Opernbühnen seit 1830 unter ausserordentlichem Beifall. In Mailand hörte sie Mercadante und bewerkstelligte es, dass sie auf zwei Jahre in Madrid engagirt wurde, wo man sie gleichfalls feierte. Von dort ging sie 1832 über Sevilla und Cadix nach London und sodann über Paris und Brüssel nach Berlin zurück, wo sie als Desdemona (»Othello«), Donna Anna (»Don Juan«) u. s. w. auftrat, jedoch weit weniger als anderwärts reüssirte. Ungleich bedeutendere Erfolge hatte sie hierauf in Russland und Polen und seit 1834 in Stuttgart. Noch einmal, 1841, gastirte sie in dramatischen und Coloraturpartien an der königl. Oper zu Berlin, wurde zur königl. Kammersängerin ernannt und liess sich hierauf in Pesth engagiren. Doch schon 1842 entsagte sie der Bühne und verheirathete sich mit dem Consul Miccarelli zu Fiume. Dem preussischen Hofkalender von 1871 nach muss sie noch leben, denn sie befindet sich daselbst noch, und zwar als Fräulein C., unter den königl. Kammersängerinnen genannt. Sie besass einen bemerkenswerth grossen Stimmumfang vom kleinen *f* bis zum dreigestrichenen *f*; ihre Stimme hatte Biegsamkeit, Volubilität und Kraft und entwickelte eine glänzende Virtuosität. Aber ihre Aussprache und ihr Vortrag zeigten Mängel, welche die Berliner Kritik besonders scharf hervorkehrte, sodass sie gerade in ihrer Vaterstadt die geringsten Erfolge hatte.

Carlani, Carlo, einer der berühmtesten italienischen Tenoristen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, ist 1738 zu Bologna geboren, studirte bei Antonio Bernacchi und glänzte als Bühnensänger noch im J. 1780.

Carletti, Matteo Cesare, italienischer Componist des 16. Jahrhunderts, von dem weder Werke, noch weitere historische Notizen bis zu uns gelangt sind.

Carlier, François Joseph, berühmter französischer Orgelbauer, dessen Werke mit besonderer Auszeichnung genannt werden. Er ist am 2. April 1787 zu Saint Amand les Caux geboren.

Carlini, Oreste, italienischer Operncomponist, zu Neapel um 1800 geboren

und auf dem dortigen Conservatorium gebildet, hat seit 1821 in seiner Vaterstadt einige Opern seiner Composition aufführen lassen, ohne jedoch einen bedeutenderen Erfolg zu erringen.

Carlino, Niccolo Antonio, italienischer Geistlicher, Kirchen- und Kammermusik-Componist, geboren um 1785 zu Neapel, zeigte schon in frühester Zeit ein hervorragendes Musiktalent und erhielt in Folge dessen den ersten musikalischen Unterricht von Giuseppe Valente. Später studirte er Harmonie und Contrapunkt bei Alessandro Speranza und veröffentlichte eine ganze Reihe beachtungswerther Tonstücke, als z. B. ein vierstimmiges *Miserere,* eine dreistimmige Cantate, viele Kirchenhymnen, Petrarca'sche Canzonen u. s. w. In seinem ungedruckten Nachlass sollen sich noch viele andere Compositionen kirchlichen Styls, auch einige Kammermusikwerke befunden haben. C. war auch ein geschickter Violinist und Harfenspieler und hat eine Art horizontaler Harfe in Form eines Klavieres erfunden, welche er »*Terpandro*« nannte. Er starb im 40. Lebensjahre zu Rom.

Carlo, Geronimo, italienischer Tonkünstler aus Reggio, wo er in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts geboren ist. Durch eigene Compositionen ist er nicht bekannt, wohl aber durch Herausgabe einer Sammlung von fünfstimmigen Motetten guter Componisten, welche unter dem Titel »*Motetti del labirinto*« (2 Theile, Venedig, 1554 und 1555) erschien und Arbeiten von Ciera, Clemens *non papa*, Thomas Crequillon und Jachet von Mantua enthält.

Carlstadt, Johann, ein, wie es scheint, thüringer Organist, der um die Wendezeit des 16. und 17. Jahrhunderts lebte und sich durch ein Werk, betitelt: »Geistliche und weltliche Lieder« (Erfurt, 1609) bekannt gemacht hat.

Carmagnole (franz.), hiess in der Schreckenszeit der ersten französischen Revolution ein sehr verrufenes Volkslied, das seinen Namen wahrscheinlich von den Savoyardenknaben ableitet, die so genannt wurden, weil sie zum grossen Theile aus der sardinischen Stadt Carmagnola herstammten. Dieses Lied, welches alle Ausbrüche des politischen Fanatismus begleitete, begann mit den Worten: »*Madam' Veto avait promit*«, und jede Strophe schloss mit dem Refrain: »*Dansons la Carmagnole! Vive le son de canon!*« Man weiss fast gar Nichts über die Entstehung der C.; nur das ist sicher, dass dieselbe zuerst im südlichen Frankreich aufkam, 1792 im Druck erschien und dann sich neben dem *Carillon national* der grössten Anrüchigkeit erfreute. Die C. zeichnete sich vor den anderen Revolutionsgesängen noch dadurch aus, dass man mit derselben einen entsprechenden Rundtanz verband. Das Gesetz vom 18. *Brumaire* 1799 verbot das Singen derselben, und obgleich Buonaparte, in Italien und Aegypten die Macht dieses Volksgesanges benutzend, der C. viele Siege verdankt haben soll, so hielt er dennoch das Verbot, als er zur Alleinherrschaft gelangte, aufrecht. In neuerer Zeit kennt man diesen Volksgesang, an den sich so viele blutige Erinnerungen knüpfen, als solchen gar nicht mehr. 2.

Carminati, Giovanni, italienischer Violinvirtuose und als solcher ein Schüler Tartini's, war aus Venedig gebürtig und lebte als Lehrer seines Instrumentes um 1770 zu Lyon.

Carmine, G., ein italienischer Componist zu Ende des 17. oder zu Anfang des 18. Jahrhunderts, von dessen Lebensumständen Nichts mehr bekannt ist. Von seinen tonkünstlerischen Arbeiten scheint auch nur noch ein grösseres Werk erhalten geblieben zu sein, welches die Wiener Hofbibliothek im Manuscript aufbewahrt. Dasselbe umfasst 60 Blätter und betitelt sich »*La Ninna Nonna, Motette pastorale a 4 voci con Violini*«. K. van Bruyck nennt es ein recht anziehendes Werk, das vielfach an Händel, ja an Bach, z. B. an dessen Weihnachtsoratorium erinnert, besonders in seinen Ensemblestücken und in der Instrumentaleinleitung, während sich die Solonummern ein wenig in dem bekannten Rococostyl bewegen.

Carna ist die nationale Benennung einer indischen regelmässigen Tactart, welche durch o o o o angezeigt wird und vermittelst unserer Werthzeichen durch C ♩ ♩ ♩ ♩ ‖ dargestellt werden kann. 2.

Carnaby, John, Doctor der Musik zu London, welcher in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts lebte und eine ausführlichere Gesangschule herausgegeben hat.

Carnati nennt man in Indien eine *Ragina* (s. d.), welche etwa auf unserem *gis*[1] seinen Sitz hat und in unserer Notirung annähernd durch nachfolgende Zeichen wiedergegeben werden kann.

Siehe Indische Musik. 2.

Carneiro, Manuel, portugiesischer Carmelitermönch und trefflicher Orgelspieler, ausserdem auch ein anerkannter Kirchencomponist, ist aus Lissabon gebürtig, wo er gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts hin geboren sein muss, während er 1695 im Kloster seiner Vaterstadt starb. Seine Compositionen, die sämmtlich Manuscript geblieben sind, befinden sich zum Theil auf der Bibliothek zu Lissabon. Aus denselben werden namhaft gemacht: Responsorien, eine zweichörige *Missa pro defunctis*, Psalme, Motetten u. s. w. für verschiedene Stimmenzahl (vergl. Machado, »*Biblioth. lusit.*« Bd. III, S. 214).

Carnicer, Ramon, der berühmteste spanische Operncomponist der jüngsten Vergangenheit, wurde am 24. Octbr. 1789 zu Tarrega in Catalonien geboren, zeigte frühzeitig hervorragende Talente für Musik und wurde in Folge dessen bald auf ein eingehendes Studium dieser Kunst hingeleitet. Seine Angehörigen schickten ihn zu diesem Zwecke zuerst nach Seo-de-Urgel, dann 1806 nach Barcelona, wo er von Francisco Queralt und Carlos Baguer mit bestem Erfolge in der Composition unterrichtet wurde. Von 1808 bis 1814 bekleidete er ein musikalisches Amt auf den balearischen Inseln, kehrte dann nach Barcelona zurück und erhielt dort den Auftrag, für das grosse Theater dieser Stadt in Italien ein vollständiges Gesangspersonal zu engagiren. Dieser Aufgabe unterzog er sich auf einer italienischen Reise 1816 zu allgemeiner Zufriedenheit. Es war ihm dabei auch gelungen, Pietro Generali als ersten Kapellmeister der Gesellschaft zu engagiren, neben dem C. selbst als zweiter Dirigent fungirte. Nach Generali's im J. 1818 erfolgten Rücktritt wurde dessen Stelle nunmehr ihm übertragen, und er debütirte bei seinem Amtsantritt zugleich mit der von ihm componirten spanischen Oper »*Adela de Lusignan*«, welche in Barcelona die beifälligste Aufnahme fand, wodurch ermuntert er in rascher Folge die Opern »*Elena y Constantino*« und »*Don Juan Tenorio*« folgen liess. Sein Ruhm verbreitete sich nun immer mehr in Spanien, zumal er einer der wenigen Tonsetzer des Landes war, die mit eben so grossem Talent als Erfolge die von der italienischen Oper überwucherte nationale Oper beharrlich cultivirten und zur Ebenbürtigkeit zu erheben suchten. Im J. 1828 erhielt er an Stelle des ausscheidenden Saverio Mercadante das Kapellmeisteramt an der königl. Oper zu Madrid, und zwei Jahre später wurde er auch Professor der Composition am dortigen Conservatorium, welchen letzteren Posten er bis zu seinem Tode, welcher am 17. März 1855 zu Madrid erfolgte, inne hatte. Von seinen zahlreichen Opernpartituren sind noch als die in Spanien geschätztesten und beliebtesten zu nennen: »*Elena y Malvina*«, »*El colon*« und »*El Eufemio de Messina*«. Auch Kirchenstücke und Gesänge aller Art entstammen seiner gewandten Feder, und von den letzteren namentlich sind viele in das spanische Volk übergegangen. C.'s Bedeutung übrigens als spanischer Nationalcomponist beruht mehr darauf, dass er spanische Texte in Musik setzte, als dass er auch einen eigenthümlichen, vom Nationalgeist durchwehten selbstständigen Kunststyl entwickelt hätte. Im Gegentheil zeigt sich C. als ein von der italienischen Musik durchdrungener Tonsetzer und Nachahmer, welcher charakteristische spanische Rhythmen nur stellenweise einmal in seinen grossen Werken entwickelt. Gleichwohl sind seine Bestrebungen als Anfänge einer selbstständigeren Entwickelung der Oper seines Vaterlandes zu betrachten und haben die volle Anerkennung seiner Landsleute gefunden, welches auch nach seinem Tode die hauptsächlichsten seiner Werke auf dem Bühnenrepertoire bewahrte.

Carnoli, Elisabeth, treffliche deutsche Sängerin, welche 1772 in Mannheim geboren ist und ihre Ausbildung von der berühmten Gesanglehrerin Karoline Wendeling erhielt. Schon im J. 1784 konnte sie sich auf Kunstreisen in Deutschland

hören lassen und erregte durch die seltene Schönheit ihrer Stimme, so wie durch die bereits erlangte Sicherheit und Fertigkeit das grösste Aufsehen. Im J. 1807 verheirathete sie sich mit dem Hofmusicus Eisenmenger in Mannheim, und da seitdem weitere Nachrichten fehlen, so ist anzunehmen, dass sie sich damals in das Privatleben zurückgezogen hat.

Carnyx, richtiger geschrieben Karnyx (griech.), s. Trompete.

Carola (ital.), von *carrus* (lat.) abstammend, hiess im Mittelalter ein Reihen- oder Rundtanz, bei dem die Tanzenden alle Hand an Hand gefasst sich im Kreise bewegten und den Bewegungen entsprechende Lieder sangen. Gemässigte, doch wahrhaft innerliche Freude, die ihren Ausdruck im Gesange und in den Körperbewegungen finden sollte, war der charakteristische Grundzug der C. Diese Tanzart verbreitete sich bald unter allen grösseren Volksstämmen Europas und erhielt verschiedene der Urbenennung nachgebildete Namen. Die Franzosen nannten sie *Caroles* oder *Chansons de carole* und die Engländer *Carols*. Von den Letzteren ist noch zu bemerken, dass sie diese Benennung auch geistlichen Jubelgesängen beilegten, was gewiss für die früheste Auffassung: dass die C. reine und wahrhafte Freudigkeit befördern und ausdrücken sollte, Zeugniss ablegt. 0.

Caroli, Angelo, geschickter italienischer Tonsetzer aus Bologna, wo er am 13. Juni 1701 geboren ist. Seine höheren Studien in der Tonkunst machte er bei Consoni und Riccieri und bekleidete darauf an verschiedenen Kirchen seiner Vaterstadt Kapellmeisterstellen, zuletzt an der Metropolitankirche *San Pietro*, in welchem Amte er der Nachfolger Predieri's war. Schon im J. 1728 war eine Oper von ihm, »*Amor nato tra l'ombre*«, in Bologna zur Aufführung gekommen; bekannter geworden sind aber seine Kirchencompositionen, z. B. eine vierstimmige Messe und ein eben solches *Credo*, beide mit einer reicheren als bisher üblichen Instrumentalbegleitung; ferner eine Serenade für Orchester, deren Melodik und Instrumentation sehr gerühmt wird. C. soll überhaupt einer der Ersten gewesen sein, welcher die Instrumentalbegleitung zu Gesangwerken reicher und voller, oder wie man zu seiner Zeit sagte, geräuschvoller und lärmender gestaltete. Er selbst starb 1791 hochbetagt zu Bologna.

Caron, Firmin, ein berühmter Contrapunktist des 15. Jahrhunderts, von dessen Lebensumständen mit annähernder Gewissheit auch nicht das Geringste bekannt ist. Er soll, allgemeinerer Annahme nach, um 1420, eher früher als später, in Frankreich geboren und ein Zeitgenosse des Binchois, Dufay, Dunstable, Regis, Ockenheim etc. gewesen sein; einer von den beiden Ersteren wird auch als sein Lehrer bezeichnet. Baini führt einige Messen C.'s auf, die sich in den Archiven der päpstlichen Kapelle befinden, und der jüngst verstorbene Fétis hat sich das Verdienst erworben, einige Motetten C.'s in die moderne Notirung gebracht und in Partitur gesetzt zu haben.

Caroso, Marco Fabrice, italienischer Musikschriftsteller und Tonkünstler des 16. Jahrhunderts, welcher aus Sarmoneta gebürtig ist. Er ist der Verfasser eines für die Musikgeschichte wichtigen und interessanten Buches, welches den Titel führt: »*Il ballerino, diviso in due trattati con intavolatura di liuto, e il soprano della musica nella soneta di ciascun ballo*« (Venedig, 1581). Dieses Buch ist die trefflichste der vorhandenen Quellen zur Kenntnissnahme der im 16. Jahrhundert gebräuchlichen italienischen Tanzmelodien.

Carpani, Gaëtano, italienischer Kirchencomponist und berühmter Lehrer der Composition, lebte in der Mitte des 18. Jahrhunderts als Kapellmeister an der Jesuitenkirche in Rom. Seine Kirchenstücke, bestehend in Messen, Psalmen, Offertorien, Litaneien, Motetten u. s. w., die Manuscript geblieben sind, sollen wenig Spuren von der Strenge der älteren Schule an sich tragen. Seine berühmtesten Schüler sind Jannaconi und Baini der Aeltere.

Carpani, Giovanni Antonio, italienischer Kirchencomponist, der um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Venedig und Rom lebte und von dem noch gedruckt vorhanden sind: »*Motetti a quattro voci: canto, alto, tenore e basso, col rivolto alla duodecima del basso in canto*« (Rom, 1664). Die Wiener Hofbibliothek bewahrt im Manuscript eine Messe von ihm, welche als werthvoll bezeichnet wird.

Carpani, Giovanni Luca, der vielleicht richtiger Carpioni heisst, war Kapellmeister in Bologna und wird in dem italienischen Opernverzeichniss als der Componist einer Oper »*Antioco*« genannt, welche in jener Stadt 1673 zur Aufführung kam.

Carpani, Giuseppe, ein verdienstvoller italienischer Musikdilettant, Dichter und musikalischer Schriftsteller, geboren am 28. Januar 1752 zu Villalbese in der Provinz Como, besuchte die Jesuitenschule zu Mailand und erhielt daselbst eine vorzügliche vielseitige Ausbildung in den Wissenschaften. In Folge dessen fühlte er sich von vorn herein zur Schriftstellerei hingezogen und entzweite sich darüber mit seinen Eltern, welche ihn für die juristische Laufbahn bestimmt hatten. Das erste Werk, welches C., noch jung an Jahren, veröffentlichte, war ein Lustspiel, betitelt »*I conti d'Agliato*«; dasselbe hatte bei seinen Aufführungen an mehreren italienischen Bühnen namhaften Erfolg. Dadurch mächtig angeregt, liess der junge Dichter noch andere Comödien und auch Operntexte folgen. In den letzteren bekundete er ein nicht zu unterschätzendes Geschick, wie z. B. die auch heute noch nicht ganz unbekannt gewordene Dichtung zu »*Camilla*« beweist, welche Paër in Musik setzte. Nicht minder vortheilhaft machte er sich durch den Text »*La passione di Gesù Cristo*« bemerklich, ein Oratorium, welches von Pavesi, Weigl und mehreren Anderen componirt wurde. Beim Ausbruche der französischen Revolution ergriff C. mit grossem Talent die journalistische Feder und versah die *Gazzetta di Milano* mit einer langen Reihe heftig aber gut geschriebener Aufsätze, in denen er sich als unversöhnlicher Gegner der Principien der französischen Staatsumwälzung bekannte. Nach der Eroberung Italiens durch Bonaparte konnte in Folge dessen für ihn kein Verbleiben in seinem Vaterlande mehr sein. Er ging daher nach Wien, wo seine Grundsätze an massgebender Stelle Anerkennung gefunden hatten, wurde als Hoftheaterdichter angestellt und erhielt nach seinem Rücktritt von diesem Posten bis zu seinem Tode von der Regierung eine Pension. Er starb am 22. Januar 1825. C. hat eine Anzahl deutscher und französischer Opern und auch den Text zu Haydn's »Schöpfung« ins Italienische übertragen. Mit Haydn stand er in freundschaftlicher Verbindung und verewigte das Andenken an diesen Grossmeister kurz nach dessen Tode durch das überaus anziehend geschriebene Buch »*Le Haydine, ovvero lettere su la vità e le opere del celebre maëstro Giuseppe Haydn*« (Mailand, 1812; 2. Aufl. Padua, 1824), welches lange Zeit hindurch als die einzige zuverlässigere biographische Quelle gelten durfte. Dasselbe wurde bald nach seinem Erscheinen in das Deutsche, Englische und Französische übersetzt, in die letztere Sprache durch Marie Henri Beyle, welcher es unter seinem Schriftstellernamen Bombet, für die zweite Auflage Stendhal, als ein eigenes Werk auszugeben wagte (s. Beyle). Ausserdem hat C. auch Journal-Aufsätze über Rossini gesammelt und zu einem Buche zusammengestellt, welches unter dem Titel »*Le Rossiniane, ossia lettere musico-teatrali*« (Padua, 1824) und in einem Auszuge betitelt: »*Lettere del professore G. Carpani sulla musica di G. Rossini*« (Rom, 1826) erschien. Auch dieses Werk ist geistvoll, aber enthusiastisch-einseitig abgefasst, sodass sein eigentlicher Kunstwerth ein ziemlich geringer ist. Obwohl der eben genannte Beyle bereits seines früheren Plagiats an C. wegen öffentlich gebrandmarkt war, unterliess er es dennoch nicht, in ähnlicher Weise gegen diese Rossini-Biographie zu verfahren, die er übersetzte, durch bezüglichen Journalstoff vermehrte und in zwei Bänden ohne Angabe der Originalquelle in Paris herausgab.

Carpentier, Adolphe Clair **le,** s. Lecarpentier.

Carpentier, Joseph, französischer Tonkünstler, der zu Paris lebte und daselbst 1770 ein Werk über die Guitarre veröffentlicht hat.

Carpentras oder **Carpentrasso,** Eliazar, s. Genet.

Carrara, Giovanni Michele, altitalienischer Schriftsteller, der in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu Bergamo lebte und eine Schrift »*De choreis musarum, sive de scientiarum origine*« veröffentlicht hat, in welcher auch von Musik gehandelt wird. — Ein anderer Michele C. lebte ungefähr 100 Jahre später als Componist in Rom. Man hat von ihm jedoch nur noch eine Anleitung, die Laute zu spielen, und

einige Madrigale, die sich in der Sammlung *»De' floridi virtuosi d' Italia il libro terzo de' Madrigali a cinque voci etc.«* (Venedig, 1586) noch finden.

Carrara, Francesca, Sängerin der königl. Italienischen Oper zu Berlin, wurde um 1760 zu Mailand geboren. Nachdem sie verschiedene Kunstreisen in Italien und Frankreich gemacht hatte, wurde sie 1784 mit 2000 Thlrn. Gehalt in Berlin engagirt, jedoch schon 1787 wieder entlassen, worauf sie in ihr Vaterland zurückkehrte.

Carraro, Marietta, eine ausgezeichnete italienische Altsängerin, geboren 1798 auf einem Dorfe in der Nähe von Brescia, wurde ihrer schönen, sonoren Stimme wegen in Mailand für die Bühne ausgebildet und trat auch daselbst zuerst 1816 mit grossem Beifall auf. Nachdem sie hierauf mit Erfolg in den bedeutendsten Operntheatern Italiens gesungen hatte, kam sie 1824 mit einer Gesellschaft nach Wien und 1827 nach Dresden, von wo aus sie nach St. Petersburg und weiter hinein nach Russland ging. Im J. 1833 wurde sie als Primadonna für die Italienische Oper in Odessa engagirt, starb jedoch, kurz nach Antritt dieser Stellung, im J. 1834.

Carré, Louis, französischer Mathematiker und Akustiker, geboren 1663, war der Sohn eines schlichten Landmannes, schwang sich aber durch Scharfsinn und Gelehrsamkeit zu Ruhm und Bedeutung empor, sodass er sogar Mitglied der Pariser Akademie der Wissenschaften wurde, als welches er den 11. April 1711 starb. In den Memoiren jener Akademie befinden sich folgende seiner in die Musik einschlagenden mathematischen Schriften: *»Théorie générale du son, sur les différens accords de la musique et sur le monocorde«* (1704); *»Traité mathématique des cordes par rapport aux instrumens de musique«* (1706); *»De la proportion que doivent avoir les cylindres, pour former par leurs sons les accords de musique«* (1709).

Carré, Remi, gelehrter Benedictinermönch aus Saint Fal in der Diöcese Troyes, wo er am 20. Febr. 1706 geboren war. Er starb als Sacristan des Klosters la Celle in der Diöcese von Meaux in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Sein Buch über den *Plain-chant* darf als ein gutes, Gründlichkeit und Sachkenntniss verrathendes Werk gelten, welches reich an trefflichen Beispielen so wie an nützlichen Winken über Erhaltung der Stimme und Heilung derselben bei verschiedenen Krankheitszufällen ist. Der vollständige Titel desselben lautet: *»Le maistre des novices dans l'art de chanter, ou règles générales, courtes, faciles et certaines pour apprendre parfaitement le plain-chant«* (Paris, 1744; 2. Aufl. 1755).

Carreira, Antonio, fruchtbarer portugiesischer Kirchencomponist, war in der Wendezeit des 16. und 17. Jahrhunderts königlicher Kapellmeister Sebastian's, so wie von dessen Nachfolger Heinrich von Portugal und lebte als solcher zu Lissabon. Motetten und Lamentationen seiner Composition befinden sich in der königl. Bibliothek zu Lissabon. — Sein Neffe, ebenfalls Antonio C. geheissen, war Kapellmeister an der Kathedrale zu Compostella. Auch von seinen Compositionen bewahrt eben genannte Bibliothek einige im Manuscript auf (vergl. Machado, *»Bibl. lusit.«* Bd. I, S. 232).

Carrera y Lanchares, spanischer Tonkünstler, welcher zu Ende des 18. Jahrhunderts als Organist zu Madrid lebte und ein Werk, betitelt: *»Salmodia o juego de versos«* (Madrid, 1792) veröffentlicht hat.

Carretti, Giuseppe Maria, italienischer Kirchencomponist, geboren am 10. Octbr. 1690 zu Bologna, gestorben am 8. Juli 1774 ebendaselbst, hat eine Anzahl grösserer und kleinerer Kirchenstücke und zwar, abweichend von dem allgemeinen, zur Tändelei hinneigenden Kunstcharakter seiner Zeit, im ernsten und gewichtigen Style geschrieben.

Carrière, Moritz, deutscher philosophischer und ästhetischer Schriftsteller der Gegenwart, wurde am 5. März 1817 zu Grindel im Grossherzogthum Hessen geboren und studirte an den Universitäten zu Giessen, Göttingen und Berlin. An der letzteren erwarb er sich schon 1837 die philosophische Doctorwürde und lebte hierauf einige Jahre, mit Kunststudien beschäftigt, in Italien. Im J. 1842 habilitirte er sich als Docent der Philosophie zu Giessen und erhielt daselbst 1849 eine Professur. Vier Jahre später wurde er als ordentlicher Professor nach München berufen, in welcher Stellung er noch gegenwärtig wirkt. An der Universität dort liest er hauptsächlich Aesthetik und trägt in der Kunstakademie, deren schriftführendes Mitglied er ist,

Kunstgeschichte vor. Von seinen zahlreichen philosophischen Büchern und Schriften ist das »Aesthetik« betitelte Werk (2 Bde., Leipzig, 1859) auch für den Musiker und Musikfreund interessant und wichtig.

Carracio (ital.), *carrocium* oder *carrocerum* (lat.), nannte man im Mittelalter einen mit geweihten Zeichen versehenen und von vier kostbar aufgeschirrten Stieren gezogenen vierräderigen Wagen mit einer Glocke, der als eine Art Heiligthum bei den Heeren geführt wurde. Die Erfindung desselben wird einem mailändischen Erzbischofe, Aribert oder Heribert, ums Jahr 1138, zugesprochen. In dem Kriege des Kaisers Konrad III. in der Lombardei ersann derselbe dies Mittel, um seine Partei zu grösserer Tapferkeit anzuspornen. In der Mitte des C. befand sich ein rothbemalter Mastbaum, dessen Spitze einen goldenen Apfel trug. Dem Apfel zunächst zwischen weissen ausgebreiteten Linnen war die Fahne der Mailänder angebracht und unter derselben, an der Mitte der Stange, ein Christusbild in segnender Stellung. Die Glocke, welche unter diesem befindlich war, rief zum Gebet. Der vordere Wagentheil wurde durch einige Bewaffnete besetzt und hinter dem Mastbaum standen Trompeter, welche dem Heere die Signale gaben. Das C. wurde während der Schlacht in der Mitte der Streiter geführt, und ein Kaplan, Spielleute, sô wie die tapfersten Kämpfer befanden sich in unmittelbarer Nähe dieses Kleinodes, damit der Sieg, der gewöhnlich vom Besitz desselben abhängig war, dem Heere gesichert würde. In dieser Weise wurde es länger als hundert Jahre in Italien im Bürgerkriege von den verschiedenen Gemeinen sehr hoch geachtet. Ueber die Grenzen dieses Landes ist das C. jedoch nie hinausgekommen und verlor nach Veränderung der Kampfweise und Vergrösserung der Heere seine Anwendung. †

Cartagenova, Giovanni Orazio, rühmlichst bekannter italienischer Basssänger, geboren in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts in Oberitalien, debütirte 1825 sehr erfolgreich in Venedig und war die längste Zeit seiner Künstlerlaufbahn in Mailand engagirt, wo er als verwendbares Bühnenmitglied sehr geschätzt war. Er starb am 26. Septbr. 1841 zu Vicenza.

Cartari, Giuliano, Franziscanermönch und Kapellmeister des Klosters seines Ordens zu Bologna in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, hat von seiner Composition Messen zu fünf, und Messen und Motetten zu acht und neun Stimmen herausgegeben, welche in der Zeit um 1588 zu Venedig im Druck erschienen sind.

Cartaud de la Villate, François, ein gelehrter französischer Geistlicher, geboren zu Aubusson in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, war daselbst Canonicus und starb zu Paris im J. 1737. Seine *»Pensées critiques sur les mathématiques«* (Paris, 1733) enthalten scharfsinnige Reflexionen über die Stellung der Mathematik zur Musik, die zu dem gewiss richtig zu nennenden Ergebniss führen, dass erstere wenig zur Entwickelung der letzteren beigetragen habe. Ein anderes seiner Werke, *»Essai historique et philosophique sur le goût«* (Paris, 1736 und London, 1751) enthält im zweiten Theile interessante Betrachtungen über die Musik im Allgemeinen und über die französische und italienische im Besonderen.

Cartel (franz.; ital.: *cartello*, vom lat. *carta*, d. i. ein Stück Papier, herzuleiten), bedeutet eigentlich eine Art Pergament, von der man das Geschriebene wieder weglöschen kann, war aber in den älteren Zeiten die Bezeichnung für den ersten Entwurf oder die Partitur eines Tonstückes.

Carta (lat.), Papier oder Blatt, wurde früher häufig gleichbedeutend mit *Pagina* (Seite) gebraucht. Demgemäss war *C.* 6, 7 gleich Seite 6, 7.

Cartellieri, Casimir Anton, trefflicher Componist, geboren den 27. Septbr. 1772 in Danzig, wurde zuerst von seiner Mutter, Elisabeth C. (s. Böhm, Elisabeth), und als er acht Jahre alt war, von seinem Vater in der Musik unterrichtet. C. machte bedeutende Fortschritte und bildete sich bald besonders in Berlin, wohin er 1786 mit seinen Eltern kam, zu einem tüchtigen Tonkünstler aus. Im J. 1791 wurde er vom Grafen Oborský als Componist und Musikdirector engagirt und hielt sich abwechselnd auch fernerhin in Berlin auf. Später begab er sich nach Wien, um bei Antonio Salieri den Opernstyl zu studiren, und trat dann im J. 1796 als Kapellmeister in die Dienste des böhmischen Fürsten Joseph von Lobkovic ein. Hier entwickelte er eine

grosse Thätigkeit im Compositionsfache, schrieb sieben Opern und Operetten, von denen die »Geisterbeschwörung«, »*Il giudice nella propria causa*«, »Anton«, »*Il segreto*« (1804) günstig aufgenommen wurden. Letztere Operette enthält im Finale ein Quintett: »*Ah, come lieto*«, welches bei Gelegenheit der 100jährigen Geburtstagsfeier Mozart's (1856) bei Artaria in Wien als eine bis dahin unbekannte Composition W. A. Mozart's im Stiche erschien. Von wem diese Mystification ausging, ist nicht bekannt geworden. Ausserdem schuf C. drei Oratorien: »*Gioas, rè di Giuda*« (1795), für die Tonkünstlersocietät in Wien, »*Per celebrare la festività natale*« (1806) und »*Purificazione di Maria Vergine*« (1807) für die Tonkünstlersocietät in Prag. Seine Oratorien zeichnen sich zwar durch glückliche Erfindung, Melodienreichthum und geschickte Instrumentation aus, sind aber im theatralischen Style geschrieben. Endlich schrieb er die Cantate »Contimar und Zora« (aufgeführt zu Berlin 1792), die komische Scene »*La lanterna magica*«, 7 Messen, 2 Motetten, 4 Sinfonien, 3 Ouvertüren, 6 Conzerte, darunter zwei für die Flöte, ein 13stimmiges Notturno, mehrere Quartette, Lieder, einzelne Klavier- und Gesangsstücke und 14 Märsche. Sein Compositionsstyl ist im Allgemeinen der italienische, doch verwandte er ausser dem melodischen Flusse auch eine geziemende Sorgfalt auf den harmonischen Theil. Seine Compositionen waren seiner Zeit sehr beliebt, sind aber jetzt der Vergessenheit ganz anheim gefallen und ruhen in den Archiven des Fürsten Lobkovic in Roudnic, Eisenberg und Wien. C. starb am 2. Septbr. 1807 zu Libčoves (Leitmeritzer Kreis) in Böhmen. — Sein Sohn, Joseph C., geboren 1803, war der Amtsnachfolger seines Vaters beim Fürsten Lobkovic und als solcher vielleicht auch der letzte der sogenannten »bediensteten Musiker«, deren Blüthezeit in das 18. Jahrhundert fällt. Von seinen für den fürstlichen Herrn ausschliesslich geschriebenen Compositionen ist Nichts in die Oeffentlichkeit gekommen. Als fürstlicher Kapellmeister starb er denn auch zu Eisenberg bei Brüx am 29. Novbr. 1870. M-s.

Cartellieri, Giuseppe, der Vater des Vorigen, ein vortrefflicher italienischer Tenorsänger, ist um die Mitte des 18. Jahrhunderts im Grossherzogthum Toscana geboren und in guter Schule gebildet. Im J. 1783 befand er sich mit seiner Gattin Elisabeth, einer ausgezeichneten Bühnenkünstlerin, als herzogl. Sänger am Hofe zu Strelitz. Die Letztere liess sich 1785 von ihm scheiden, ging an das Nationaltheater zu Berlin und heirathete daselbst den Schauspieler Böhm, unter dessen Namen sie auch eigentlich erst zur Berühmtheit gelangte. C. selbst sang 1792 in Königsberg, ist aber seitdem aus der Oeffentlichkeit verschwunden.

Cartellone (ital.) heisst an italienischen Theatern das gedruckte Verzeichniss derjenigen Opern, welche in der Saison gegeben werden sollen, und führt auch diejenigen Sänger, Tänzer u. s. w. auf, welche während dieser Zeit engagirt sind. Dasselbe wird zur Anregung des Interesses für die betreffenden Vorstellungen in der Regel schon längere Zeit vorher ausgegeben.

Carter, Thomas, englischer Componist, Sänger und Pianist von Talent und Ruf, wurde 1768 in Irland geboren und erhielt auf Kosten eines Edelmannes eine gute musikalische Ausbildung, so wie die Gelegenheit, in Italien, namentlich in Neapel, seine Studien zu vollenden. Mit einem englischen Regiment ging er als Chef von dessen Musikcorps nach Indien, vermochte aber das dortige Klima nicht zu ertragen und kehrte nach England zurück, wo er sich als Componist, namentlich im Gesangsfache, einen Namen machte und in seltener Weise volksthümlich wurde. Gleichwohl konnte er sich dieser Beliebtheit niemals recht erfreuen, da ihn sein Hang zu einem ausschweifenden, abenteuerlichen Leben in Schulden und Sorgen stürzte und sein Dasein verkürzte. Er starb bereits im J. 1805 zu London. Von seinen Opern hatten »*The rival candidates*«, »*The Milesian*«, »*The constant maid*« und »*Just in time*« bedeutenden Erfolg, nicht minder ein Pastorale »*The birth-day*«. Ausserdem componirte er Conzerte, Sonaten, Studien u. s. w. für Pianoforte, Soli und Studien für Guitarre und ganz besonders Balladen und Lieder im Volkston, von denen das ungemein beliebt gewordene »*O Nanny, wilt thou gang with me*« und ein anderes »*Stand to yourguns, my hearts of oak*« noch heutigen Tages gesungen werden und sich durch warmen, innigen Ton auszeichnen.

Cartesius, s. Descartes, René.

Cartier, Jean Baptiste, ein vortrefflicher französischer Violinist, geboren am 28. Mai 1765 zu Avignon, machte seine höheren Studien im Violinspiel bei Viotti und wurde Accompagnateur der Königin Marie Antoinette von Frankreich. Nachdem er diese Stellung durch die Revolution von 1789 verloren hatte, trat er 1791 als erster Violinist in das Orchester der Pariser Grossen Oper, war in gleicher Eigenschaft auch seit 1804 in der Kapelle des Kaisers Napoleon und nach der Restauration in der neu gebildeten königl. Kapelle. Im J. 1821 wurde er pensionirt, widmete sich noch mehrere Jahre dem Unterricht und starb 1841. C. ist für die Literatur seines Instrumentes durch einige umfassende und gründliche Arbeiten von Bedeutung. So verdankt man ihm eine »*L'art du Violon, ou collection choisie dans les Sonates des trois écoles: italienne, française et allemande etc.*« (Paris, 1798). Die zweite, verbesserte und vermehrte Auflage dieses verdienstvollen Werkes erschien schon 1801 unter dem veränderten Titel: »*L'art du Violon, ou division des écoles, servant de complément à la méthode du conservatoire*«. Ferner hat er die besten Stücke von Corelli, Nardini, Pugnani, Tartini ausgelesen und für Violinspieler neu herausgegeben. Ein anderes verdienstvolles Werk, »*Histoire du Violon*«, ist leider Manuscript geblieben, da es kein Verleger erwerben wollte; ein Abschnitt daraus mit der Ueberschrift »*Dissertation sur le Violon*« findet sich abgedruckt in der »*Revue musicale*« (*vol. III*, S. 103). Von Compositionen C.'s sind erschienen: Duos, Sonaten, Capricen, Variationen u. s. w. für Violine. Ausserdem hat er zwei Opernpartituren geschrieben: »*Les fêtes de Mytilène*« und »*L'héritier supposé*«, die jedoch nicht zur Aufführung gekommen sind.

Carulli, Ferdinando, einer der berühmtesten Guitarrevirtuosen der neueren Zeit und einer der besten Componisten für sein Instrument, wurde am 10. Febr. 1770 zu Neapel geboren. Er widmete sich zuerst dem Violoncellspiel, wendete aber, von Vorliebe dazu getrieben, bald der Guitarre allen Fleiss und alles Studium zu, was zur Folge hatte, dass er ganz neue Effecte auf derselben hervorbrachte, die ihn zu fortgesetzten Untersuchungen und Nachforschungen trieben. Mit einem bereits bedeutenden Namen kam er 1818 nach Paris, liess sich häufig in Conzerten hören, ertheilte Unterricht, veröffentlichte zahlreiche Compositionen und war lange Zeit der Liebling aller Salons. In behaglichen Lebensverhältnissen starb er 1841 zu Paris. Er hat für sein Instrument weit über 300 Werke, bestehend in Quartetten, Trios, Duos, Solis, Conzerten, Fantasien, Variationen, Divertissements, Uebungen u. s. w. componirt und herausgegeben, ausserdem eine Schule, welche noch immer für die beste in diesem Fache gilt, endlich auch noch eine »*Harmonie appliquée à la Guitarre etc.*«, d. i. eine Methode, aus der Dilettanten zweckmässige Guitarre-Begleitungssätze ohne Hülfe eines Lehrers herzustellen erlernen. — Sein Sohn, Gustav C., hat auf dem Conservatorium zu Paris Gesangstudien gemacht und lebt daselbst als angesehener Componist und Gesanglehrer. Ausser beliebt gewordenen Romanzen und mehrstimmigen Gesängen mit Pianofortebegleitung verfasste er eine Gesangschule, die in einige Aufnahme gekommen ist.

Carus, Joseph Maria, Theolog und Antiquar zu Rom, lebte um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts und hat ein für die Musikgeschichte sehr wichtiges Buch unter dem Titel: »*Antiqui libri missarum romanae ecclesiae*« (Rom, 1601) herausgegeben.

Caruso, Luigi, fruchtbarer italienischer Opern- und Kirchencomponist, geboren am 25. Septbr. 1754 zu Neapel, erhielt seinen ersten Unterricht von seinem Vater, der an einer der Kirchen Neapels Kapellmeister war und wurde später Compositionsschüler Sala's. Nach vollendeten Studien wurde er Kapellmeister an der Kathedrale von Perugia und schrieb in dieser Stellung ausser zahlreichen Kirchenwerken eine erstaunliche Menge von Opern, mit denen er die italienischen Bühnen, welche dieselben mit grossem Erfolge zur Aufführung brachten, wahrhaft überschwemmte. Das vollständige Verzeichniss aller dieser Arbeiten giebt Fétis in seiner »*Biographie universelle*«. Das Manuscript einer jener Modeopern, »*L'albergatrice vivace*«, befindet sich in der königl. Bibliothek zu Dresden. C. selbst starb im J. 1822 zu Perugia.

Casa, Girolamo **della,** italienischer Musiktheoretiker aus Udine, wo er um die Mitte des 16. Jahrhunderts geboren, ist der Verfasser eines sehr selten gewordenen Werkes, welches den Titel führt: *»Il vero modo di diminuir etc.«* (Venedig, 1584).

Casali, Giovanni Battista, italienischer Kirchencomponist und Lehrer der Composition, war 1759 und weiterhin Kapellmeister an der Kirche *San Giovanni in Laterano* zu Rom. Während er sich früher auch mit weltlicher Musik befasst hat, wie eine 1740 in Venedig aufgeführte Oper von ihm: *»Campaspe«* beweist, componirte er in seiner geistlichen Stellung eine sehr grosse Menge von Kirchenstücken, von denen die Bibliothek des Abbate Santini in Rom eine bedeutende Anzahl enthält. In der Hofbibliothek zu Wien befinden sich von C.'s Arbeiten im Manuscript: ein vierstimmiges *»Confitebor«*, ein achtstimmiges *»Ave Maria«*, ein neunstimmiges bemerkenswerthes *»Dixit«* und 15 Blätter kleinere drei- und vierstimmige Stücke, in der Dresdener Sammlung drei ungedruckte Sopran-Arien. Unter C.'s Schülern in Rom befand sich auch zwei Jahre hindurch Grétry. C. starb im J. 1792 zu Rom.

Casati, Francesco, italienischer Kirchencomponist aus Mailand, wo er gegen Ende des 16. Jahrhunderts hin geboren sein muss, lebte als Organist nach einander an mehreren Kirchen seiner Vaterstadt und hat Kirchenstücke componirt, von denen sich Motetten in Lucino's Sammlung von *»Concerti diversi«* (Mailand, 1616), andere kleinere Arbeiten in Bonometti's *»Parnassus musicus«* befinden.

Casati, Gasparo, italienischer Vocalcomponist aus Venedig, welcher um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Ansehen stand und sehr beliebt war. Seine musikalischen Arbeiten bestehen in Messen, Motetten, Psalmen und anderen Kirchenstücken, andererseits in Canzonetten u. s. w.

Casati, Girolamo, ein trefflicher italienischer Kirchencomponist und Kapellmeister zu Mantua, wo er zu Ausgang des 16. Jahrhunderts lebte. Von seinen zahlreichen Compositionen werden namentlich aufgeführt: *»Harmonicae cantiones a* 1, 2, 3, 4, 5 *vocibus, cum Missa, Magnificat, Litaniis«*, so wie eine Sammlung von Messen, Vespern und Psalmen für zwei, drei und vier Stimmen.

Casati, Teodoro, italienischer Tonsetzer, der zu Mailand um 1630 geboren ist und ebendaselbst zuerst Kapellmeister an der Kirche *San Fedele*, dann an der von *San Sepulcro* und endlich um 1667 Organist am grossen Dome war. Piccinelli sagt in seinem *»Ateneo dei letteri«*, dass C. mehrstimmige Messen und Motetten hinterlassen habe, scheint aber nichts Näheres darüber anzugeben im Stande gewesen zu sein. Er führte auch den Titel eines königl. spanischen Kapellmeisters, weil er, wie unverbürgt behauptet wird, vor der Königin Anna während deren Besuches in Mailand eine Oper seiner Composition habe aufführen lassen. Von einer derartigen Partitur ist aber Nichts, nicht einmal der Name erhalten geblieben.

Casciatini, Claudio, der wohl richtiger Casciolini geheissen hat, aber auch, wie es scheint verstümmelt, unter dem Namen Cascianti aufgeführt wurde, ein italienischer Kirchencomponist des 18. Jahrhunderts aus der römischen Schule, von dessen Compositionen sich als Manuscripte genannt finden: vierstimmige *»Laude sacre per la passione di Gesù Cristo«*, eine dreistimmige *Missa di requiem*, ein achtstimmiger *»Beatus vir«*, ein vierstimmiger *»Viam mandatorum«*, ein achtstimmiger *»Descendit angelus«* und eine *»Missa a quattro senza organo«*. Die Wiener Hofbibliothek bewahrt von ihm im Manuscript, bezeichnet mit dem Namen Casciolini, eine achtstimmige Motette *»Angelus domini«* und eine *»Missa pro defunctis a 4 vocibus«*, die K. van Bruyck als eine schätzenswerthe, im einfachen Contrapunkte, aber etwas einförmig geschriebene Arbeit bezeichnet. Zahlreiche andere Werke Casciolini's, die sehr gerühmt werden, finden sich in dem Musikarchiv des Abbate Santini zu Rom. — Ein anderer Claudio C. soll als Kirchensänger und Kirchencomponist in Rom in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gelebt haben. Eine nähere Untersuchung dürfte ergeben, dass Beide eine und dieselbe Person sind.

Case, John, ein gelehrter englischer Doctor der Philosophie, der zu Woodstock um die Mitte des 16. Jahrhunderts geboren ist und am 23. Januar 1600 zu Oxford starb, hat, das musikalische Gebiet berührend, eine Schrift unter dem Titel *»The praise of music«* (Oxford, 1586) veröffentlicht.

Casella, ein altitalienischer Musiker aus Florenz, welcher in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts lebte und einen unsterblichen Namen gewonnen hat dadurch, dass ihn Dante in dem *Purgatorio* seiner »*Divina commedia*« als seinen Lehrer in der Tonkunst preist. Demnach war C. ein Zeitgenosse Adam's de la Hale. Mit Unrecht nennt Burney und nach ihm mehrere Andere den C. als den ältesten der dem Namen nach bekannt gebliebenen Madrigalen-Componisten; Begriff und Name Madrigal treten erst im 15. Jahrhundert geschichtlich nachweisbar auf. Eher wäre wohl C. als Balladen-Componist zu bezeichnen, da diese Musikgattung um jene Zeit bereits blühte, und eine von C. in Musik gesetzte *ballata* soll sich auch in der That noch erhalten haben.

Casella, Carlo, ein junger italienischer Violoncellvirtuose, der gegenwärtig in verschiedenen Theilen seines Vaterlandes conzertirt und zu den besten Künstlern seines Faches gezählt wird.

Casella, Pietro, den man auch Caselli geschrieben findet, italienischer Tonsetzer aus Neapel, wo er in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts geboren ist, studirte seit 1788 im Conservatorium *San Onofrio* in Neapel. Er war nach einander an verschiedenen Kirchen Neapels Kapellmeister und ausserdem Lehrer des Generalbasses an der königl. Musikschule *San Pietro a Majella*. Als solcher starb er hochbetagt am 12. Decbr. 1814 zu Neapel. C. ist der Componist zahlreicher Opern, die an Bühnen seines engeren Vaterlandes zum Theil beliebt waren und von denen »*L'innocenza conosciuta*«, »*Paride*«, »*Il contento d'amore*«, »*Virginia*«, »*La donna di buon carattere*«, »*Maria Stuarda*« u. s. w. anzuführen sind. Von seinen grösseren Kirchenstücken ist ein *De profundis* für Sopransolo, Chor und Orchester und eine Trauercantate auf den Tod Cimarosa's 1801, beide irrthümlicher Weise einem römischen Componisten Namens Caselli zugeschrieben, bemerkenswerth. Ausserdem schrieb C. eine ungeheure Menge von Kirchenliedern aller Art.

Caselli, Giuseppe, italienischer Violinvirtuose, geboren 1727 zu Bologna und in seiner Vaterstadt in bester Schule gebildet, ging mit grossem, in Italien erworbenen Rufe um 1758 nach St. Petersburg und wurde Solospieler des Kaisers von Russland. Von seinen Compositionen kennt man sechs Solostücke für die Violine.

Caselli, Michele, ein ausgezeichneter italienischer Tenorsänger, dessen Name in seinem Vaterlande zu den gefeierten der Zeit gehörte. In Mailand, wo er debütirte, erwarb er sich zuerst seinen grossen Ruf und gehörte noch 1771 in bereits vorgerücktem Alter zu den Lieblingen des Theaters *San Benedetto* in Venedig.

Casentini, Marsilio, italienischer Tonsetzer, geboren in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu Lucca, war um 1607 Kirchen-Kapellmeister in Cremona. Man besitzt noch von seinen Compositionen: »*Cantica Salomonis 6 vocibus*« (Venedig, 1615), so wie mehrere Sammlungen fünfstimmiger Madrigale.

Casentino, Silao, italienischer Componist aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, von dessen Arbeiten, mit Ausnahme einer sechsstimmigen Messe im Manuscript, Nichts mehr bekannt geblieben ist.

Casinate, ein Geistlicher aus Palermo, der sich auch mit der Tonkunst eingehend beschäftigt haben muss, wie die von ihm erhalten gebliebenen fünfstimmigen Messen (Venedig, 1588) beweisen.

Casini, Giovanni Maria, auch Giovanmaria abgekürzt geschrieben, ein ausgezeichneter und gelehrter italienischer Tonsetzer, welcher dem Priesterstande angehörte. Im florentinischen Gebiete um 1675 geboren, bildete er sich in Rom unter Matteo Simonelli im Contrapunkt aufs Gründlichste aus und benutzte zugleich den Unterricht des hochberühmten Organisten Bernardo Pasquini, um die vollkommenste Art des Orgelspiels zu erlangen. Unter so vorzüglicher Doppelleitung reifte er zu einem der tüchtigsten Kirchenmusiker seiner Zeit heran und wurde als Organist an der *Chiesa maggiore* zu Florenz angestellt. Im J. 1706 gab er zu Rom einen Band vierstimmiger Motetten heraus, deren Styl vollkommen der römischen Schule (dem *Stilo osservato*) entspricht. Zu dem historisch Bedeutsamsten der damaligen Musikepoche gehören aber unbedingt seine Orgelstücke, welche 1714 zu Florenz unter den Titeln: »*Fantasie e Toccate d'intavolatura*« und »*Pensieri per l'organo in*

partitura (opera terza in due tomi)« erschienen. In keinem Instrumentalwerk aus gleicher Zeit erscheinen die contrapunktischen Formen schon mit solcher Freiheit, Leichtigkeit, ja Genialität und mit so reicher Mannigfaltigkeit behandelt. Wir würden gewiss von C. noch mehr des Hochbedeutenden besitzen, wenn er sich nicht den unfruchtbaren und unglücklichen Bestrebungen eines Fabio Colonna, Doni, Vicentino u. A. angeschlossen und mit versucht hätte, die altgriechischen Tongeschlechter wieder aufzufrischen und für die neuere Tonkunst nutzbar zu machen. Aus diesen erfolglosen Bemühungen geht aber wenigstens hervor, dass C. zugleich auch zu den scharfsinnigsten Theoretikern seines Zeitalters gerechnet werden darf.

Casirola, Angelo, italienischer, aus Tortona gebürtiger Violinvirtuose, der 1824 in Mailand dadurch Aufsehen erregte, dass er mit feststehendem Bogen auf der *G*-Saite die schwierigsten Stücke ausführte.

Casorti, Alexander, talentvoller Geigenvirtuose und hoffnungsvoller aber frühzeitig verstorbener Componist, geboren am 27. Novbr. 1830 in Coburg, Sohn des später in Dresden lebenden Hof-Tanzlehrers Casorti, studirte am Conservatorium in Brüssel Violine bei Meerts und Bériot, Composition bei Fétis, war dann viel auf Conzertreisen in Italien, wurde 1855 zu Rom durch Diplom als Professor der Akademie Cäcilia aufgenommen und hat mehrere Preismedaillen und Ehrenauszeichnungen empfangen. Nach seiner kaum angetretenen Stellung als Conzertmeister am Theater *Fenice* in Venedig wurde er leidend und starb in Dresden am 28. Sept. 1867. Unter seinen hinterlassenen Compositionen, die melodienreich und gut gearbeitet sind, finden sich vier grosse Violinconzerte mit Orchester, Streichquartette, einige Ouvertüren, die alle zur Aufführung gelangten, und eine noch nicht aufgeführte dreiactige italienische Oper »*Maria*«.

Caspar, J. C., zu Anfang des 19. Jahrhunderts königl. Kammermusiker und Violinist der Hofkapelle zu Berlin, machte sich um das Musikleben dieser Residenz durch Aufführung grösserer und bedeutenderer Werke verdient; so 1801 durch die »Sieben Worte« von Haydn. Um 1818 wurde er pensionirt und starb 1842 im hohen Alter.

Caspari, Franz, ein aus Böhmen stammender guter Musiker, der von 1766 bis 1783 königl. Kammermusiker und Bratschist in der Kapelle des königl. Opernhauses in Berlin war.

Caspari, Karoline, beliebte Gesanglehrerin und Liederdichterin in Berlin, geboren ebendaselbst am 16. Novbr. 1808, trat 1832 als Altsängerin in die Singakademie und wurde von 1841 bis 1850 in den Aufführungen dieses Institutes häufig zu Solopartien verwendet. Ihre Gedichte sind vielfach und von renommirten Componisten in Musik gesetzt worden.

Casparini, Eugenio, der berühmteste Orgelbauer Deutschlands und Italiens seiner Zeit, hiess eigentlich gut deutsch Caspar und war zu Sorau in der Niederlausitz 1624 geboren. Nachdem er schon in seines Vaters Werkstatt seine Kunst erlernt hatte, trieb ihn als 17jähriger Jüngling der Drang, sich zu vervollkommnen und die Welt kennen zu lernen, auf die Wanderschaft; er kam endlich nach Bayern und hielt sich daselbst drei Jahre hindurch, sein Fach eifrig studirend, auf. Hierauf wandte er sich 1644 nach Italien und nahm endlich in Padua seinen festen Wohnsitz. Von dort aus verbreitete sich sein Ruf als des geschicktesten und erfindungsreichsten Orgelbauers nach allen Gegenden hin, sodass ihm die zahlreichsten und ehrenvollsten Aufträge zufielen. So wurde er u. A. bis nach Wien berufen, um die dortigen Orgelwerke zu prüfen und zu repariren, und entledigte sich dieser Aufgabe mit solchem Geschick und zu so grosser Zufriedenheit, dass er vom Kaiser Leopold I. den Titel eines k. k. Hof-Orgelbauers so wie reiche Geschenke erhielt. Nachdem er 50 Jahre lang in Italien gelebt und gewirkt und zahlreichen Kirchen vorzügliche Orgeln geliefert hatte, kehrte er, von Heimweh getrieben, in sein Vaterland zurück. Dort erhielt er noch im hohen Alter, im J. 1697, den Auftrag, die neue grosse Orgel in der soeben aufgebauten Peter-Pauls-Kirche in Görlitz herzustellen, eine Arbeit, welche ihm sechs volle Jahre kostete, dafür aber auch allgemein bewundert, studirt und nachgeahmt wurde. Ausser dieser Orgel gehören zu seinen vorzüglichsten Werken das Orgelwerk

in der Kirche *Santa Giustina* in Padua, in *San Giorgio maggiore* zu Venedig, in *Santa Maria maggiore* zu Trient, in der Paulskirche zu Epan in Tyrol und in einem Stifte zu Brixen. Zu bemerken ist noch, dass C. auch einen Lack erfand, womit die Holzpfeifen überzogen wurden und sich dadurch vor dem Wurmfrass gesichert erwiesen, so wie ausserdem, dass er noch kurz vor seinem Tode für die Kunstkammer in Wien eine kleine Orgel mit sechs Registern erbaute, deren Pfeifen von Papier waren. Nach einem langen thaten- und ruhmvollen Künstlerleben starb C. am 12. Septbr. 1706 zu Neuenwiese bei Görlitz. — Sein Sohn, Adamo Orazio C., geboren in der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Padua, gestorben um 1745 im Schlesischen, arbeitete in Gemeinschaft mit seinem Vater bis zu dessen Tode und erwarb sich ebenfalls den Ruf eines ausserordentlich geschickten Orgelbauers, als dessen Hauptwerke die Breslauer Orgeln in den Kirchen St. Bernhard, Elftausend Jungfrauen und St. Adalbert genannt werden. Auch er hinterliess einen Sohn, Johann Gottlob C., geboren um 1712 in Breslau, den er zum Orgelbauer herangebildet hatte; jedoch gelang es demselben nicht, sich auch nur einen annähernd so grossen Ruf wie sein Vater und Grossvater zu erwerben. Seinen Namen trägt die Orgel bei den Dominicanern in Gross-Glogau.

Caspers, Louis Henri Jean, ein angesehener Componist und Musiklehrer, wurde am 2. Octbr. 1825 von deutschen Eltern in Paris geboren und musste frühzeitig auf dem Conservatorium Musikstudien betreiben. Seine hauptsächlichsten Lehrer daselbst waren: für Klavierspiel Zimmermann und für die Composition Halévy. Nachdem er verschiedene Preise errungen hatte, verliess er 1849 dieses Institut und widmete sich der Ertheilung von Unterricht und der Composition. Er hatte bereits auf letzterem Gebiete die kleineren Formen mit Glück zu cultiviren begonnen, als von ihm 1856 auf dem *Théâtre lyrique* die einactige Oper »*Le chapeau du roi*« erschien und ziemlich günstig aufgenommen wurde. Dieser folgten noch mehrere ansprechende kleine Opern und Operetten, die meist im Theater der *Bouffes parisiennes* recht erfolgreich gegeben wurden, z. B. »*La charmeuse*«, »*Dans la rue*« u. s. w. Ausserdem hat er noch Chorsachen, Klavierstücke verschiedener Art, Romanzen u. s. w. geschrieben und veröffentlicht.

Cassa (ital.), gleichbedeutend mit *Tamburro* (ital.), s. Trommel.

Cassagne, Abbé Joseph **la,** französischer Musikschriftsteller und Componist, wurde um 1720 in der Diöcese Oléron geboren und erhielt seine musikalische theoretische wie praktische Ausbildung an der Maitrise der Kathedralkirche zu Marseille. Er scheint in der Folgezeit in Paris gelebt zu haben, denn dort erschienen folgende Werke von ihm: »*Recueil de fables, mises en musique*« (1754), »*Alphabet musical*« (1765) und der berüchtigt gewordene »*Traité général des éléments du chant*« (1766). In diesem Buche verlangt C. allen Ernstes die Reduction aller Schlüssel auf den *G*-Schlüssel als alleiniges Bestimmungszeichen, ein Verlangen, welches hinreicht, den Verfasser als Dilettanten zu charakterisiren und übrigens nicht einmal die Neuheit für sich hatte, da fast hundert Jahre vorher Salmon in seinem »*Essay to the advancement of music*« (London, 1678) bereits denselben unfruchtbaren Vorschlag gemacht hatte. C. sah natürlich dieses sogenannte neue System von einsichtsvollen Musikern hart bekämpft, und besonders setzte Boyer, damaliger Domkapellmeister zu Nismes, die Abgeschmacktheit und Albernheit desselben in seinem »*Lettre à Diderot*« (1767) in das rechte Licht. C. antwortete darauf in einer Schrift, betitelt »*L'uniclefier musical*« (Paris, 1768), ohne dass es ihm jedoch gelang, die Angriffspunkte schlagend zu widerlegen.

Cassaigne, Raymond **de la,** französischer Kirchencomponist aus der Gascogne, in welcher Provinz er um 1540 geboren ist, hat für verschiedene Kirchen seines Landes Motetten geschrieben, welche mit Preisen gekrönt wurden.

Cassaten gehen oder **Gassaten gehen,** s. Cassation.

Cassation (lat.: *cassatio*; ital.: *cassazione*) bedeutet wörtlich übersetzt die Abdankung, Entlassung und bezeichnete im musikalischen Gebrauche ursprünglich ein Tonstück, mit dem eine längere instrumentale Aufführung beschlossen wurde, mit dem man also die Anwesenden entliess. Später verstand man und zwar vorzüglich in

Italien darunter ein zur Gattung der Serenade gehöriges mehrsätziges Instrumentalstück, dazu bestimmt, Abends auf der Strasse oder überhaupt im Freien aufgeführt zu werden. Die Besetzung der darin zur Verwendung gebrachten Stimmen war eine verschiedene, vier, fünf und mehr Soloinstrumente; selbst eine stärkere Besetzung geschah immer mit besonderer Berücksichtigung der Soloinstrumente. Auch die Zahl der Sätze scheint keine bestimmt vorgeschriebene gewesen zu sein, denn als eine Art Sinfonie für das Concert bestimmt, finden sich mitunter deren acht vor. In der Form war diese Gattung von C. mit den Sätzen der Sinfonie zwar verwandt, jedoch im Uebrigen von keinem so bestimmt ausgeprägten Charakter. Otto Jahn (vergl. dessen »Mozart« I, S. 569) mag Recht haben, wenn er behauptet, C. sei »eine Zeit lang der geläufige Ausdruck für Instrumentalmusik überhaupt, sowohl Sinfonien als Quartetten« gewesen und ein bestimmter Unterschied sei kaum anzugeben. — Die Anwendung derartiger Tonstücke in den südlichen Ländern zu Abendständchen vor dem Fenster oder Balcon verehrter Damen liegt sehr nahe und soll die Redensart »Cassaten gehen« veranlasst haben, mit welcher man das Aufsuchen verliebter Abenteuer bezeichnet. Andere, welche Gassaten statt Cassaten schreiben, leiten den Begriff von dem Herumflaniren auf der Gasse zu gleichem Zwecke ab.

Casseboehm, Johann Friedrich, Arzt und Anatom, gestorben am 7. Februar 1743 zu Berlin, hat sich durch seine Untersuchungen über die Construction des menschlichen Ohres und der Gehörorgane verdient gemacht und dadurch den Anstoss zu den in neuester Zeit wieder aufgenommenen und weiter geführten akustisch-physiologischen und pathologischen Untersuchungen auf gleicher Grundlage gegeben.

Cassel, Guillaume, ausgezeichneter französischer Gesanglehrer und guter Vocalcomponist, wurde am 12. Octbr. 1794 zu Lyon geboren. Für die juristische Laufbahn vorbereitet, wandte er sich, um der Militärconscription zu entgehen, der Kunst zu, für die er eine schöne Stimme und die besten Anlagen mitbrachte. Von trefflichen Lehrern, besonders von Georges Jadin gründlich vorbereitet, setzte er auf dem Pariser Conservatorium unter Garat, Baptiste den Aelteren und Talma seine Studien im Gesang und in der Declamation mit ausgezeichnetem Erfolge fort und ging von da 1814 auf die Opernbühne von Amiens. Dort, so wie in seinen weiteren Engagements zu Nantes, Metz, Lyon, Bordeaux und Rouen gehörte er zu den beliebtesten Sängern und Darstellern, sodass er an die *Opéra comique* in Paris berufen wurde, wo er drei Jahre hindurch erfolgreich sang. Von dort wandte er sich nach Gent und, nachdem er auf mehreren anderen belgischen Theatern sehr beifällig aufgetreten war, einem ehrenvollen Rufe folgend, nach Brüssel. Im Vollbesitz seiner Mittel entsagte er 1832 der Bühne und widmete sich dem Gesangunterrichte und zwar, da er die treffliche Methode seines Lehrers Garat adoptirte, mit so ausgezeichnetem Erfolge, dass er 1833 als Gesangprofessor an das Brüsseler Conservatorium berufen wurde, wo er Schülerinnen wie Mad. Dorus-Gras, Mad. Valère u. s. w. ausbildete und zur Bühne vorbereitete. Leider starb er schon am 11. Octbr. 1836 zu Brüssel. Von seinen Compositionen, die sich durch schöne Stimmenführung auszeichnen, sind zu nennen: eine Cantate auf Corneille's Geburtstag, welche er in jungen Jahren zu Rouen geschrieben hatte, ferner eine Messe, ein Laudate für Sopransolo und Chor, ein *O salutaris* für drei Frauen- und ein *Domine salvum fac regem* für drei Männerstimmen, endlich noch Arien, Duette u. s. w.

Casserio, Giulio, berühmter italienischer Arzt und Anatom, geboren 1545, gestorben 1616, hat u. A. ein ausgezeichnetes Werk voll der gründlichsten Forschung herausgegeben, betitelt: *»De vocis auditusque organis historia anatomica«* (Venedig, 1600).

Cassiodorus, Magnus Aurelius, nach Einigen um das Jahr 480, nach Anderen schon zwischen 460 und 465 zu Scyllaceum, dem jetzt Schilazzo oder Squillace genannten Flecken, in der Provinz Lucanien, geboren, war der Abkomme eines vornehmen römischen Geschlechtes und wurde noch sehr jung Kanzler des Herulerkönigs Odoaker und seines Nachfolgers, des Ostgothenkönigs Theodorich, 500 Patricier und 514 Bürgermeister in Rom. Im J. 537 vom Könige Vitiges aller seiner Aemter entsetzt, zog er sich nach einem von ihm selbst erbauten Kloster Calabriens, Vivarium (Vivarese),

zurück, in welchem er auch nebst vielen anderen Schriften die lateinische Abhandlung: »*Institutiones musicae*« geschrieben haben soll, welche in seinem grösseren Werke »*De artibus ac disciplinis liberalium litterarum*« enthalten ist. Diese Abhandlung ist selbst noch für die heutigen Musikgelehrten wichtig, weil sie über die im 5. Jahrhundert gebräuchlichen Blasinstrumente: Flöte, Schalmei, Sackpfeife und Pansflöte, so wie auch über eine mit Bälgen versehene Orgel berichtet. Im J. 575 oder 577 über 100 Jahre alt, soll C. als Abt im Kloster Ravenna im Rufe der Heiligkeit gestorben sein. — Eine Ausgabe seiner Werke besorgte zuerst der Benedictiner Garet, die in zwei Bänden zu Rouen 1670 gedruckt erschien. C. soll auch mit Boëthius in freundschaftlichem Verhältniss gelebt haben. 2.

Castagnery, Jean Paul, ein angesehener französischer Geigenbauer, der um die Mitte des 17. Jahrhunderts zu Paris lebte. Seine Fabrikate haben zwar keinen grossen, aber sehr schönen, silberhellen Ton und weisen die Jahreszahl 1639 und 1662 auf.

Castagnetten (vom italienischen *castagnetta*; franz.: *castagnettes*; span.: *castañuelas*) sind Klapperinstrumente eigenthümlicher Art, die aller Wahrscheinlichkeit nach schon im griechischen Alterthume unter dem Namen Krotalon bekannt gewesen und im Oriente bis auf den heutigen Tag im Gebrauch geblieben sind. Durch die Mauren scheinen sie im Mittelalter in die südlichen Gegenden Europas gebracht worden zu sein. Die äussere Form und Bauart anlangend, so bestehen die C. aus zwei ganz kleinen aus hartem (Kastanien-) Holze verfertigten muschelförmigen Schalen, welche genau auf einander passen. Diese beiden Schalen werden mit einem Bande an dem Daumen befestigt und mit den übrigen daran abgleitenden Fingern schnell an einander geschlagen, sodass eine Art Triller oder Tremolo entsteht, der sich besonders zur genaueren Bezeichnung des Rhythmus beim Gesang und Tanz eignet und dem Vortrag einen munteren Charakter verleiht. Innerhalb Europas sind die C. besonders in Spanien, so wie im südlichen Frankreich in Gebrauch, woselbst man mit denselben die mit Gesang verbundenen Nationaltänze begleitet und illustrirt. Auch in der Oper und im Ballet haben sie bei bezüglichen, in Spanien (oder Neapel) spielenden Handlungen Platz gefunden. Im ganzen Orient sind sie das unentbehrliche Lieblingsinstrument aller Frauen; man nimmt daselbst häufig zwei Paare in eine Hand und schlägt sie mit vieler Gewandtheit und Lebhaftigkeit zusammen. In der Leipziger »Allgem. Musikal. Zeitg.« Jahrg. I, Taf. 2 ist eine die C. schlagende Hand bildlich dargestellt; ebendaselbst Beilage IX befinden sich auch zwei mit einer ausgeschriebenen Castagnettenstimme versehene spanische Boleros, woraus man die Anwendung dieses Instrumentes näher kennen lernen kann.

Castel, Louis Bertrand, gelehrter französischer Jesuitenpater und Mathematiker, geboren am 11. Novbr. 1688 zu Montpellier, lebte und lehrte anfangs lange Zeit in Toulouse, seit 1720 in Paris. Hier stellte er u. A. 1725 die sonderbare Theorie eines Farbenklaviers (s. d.) öffentlich auf und entwickelte dieselbe weiter in den »*Mémoires de Trevoux*« (Paris, 1735), die auch deutsch übersetzt von Telemann unter dem Titel »Beschreibung der Augenorgel oder des Augenklavier u. s. w.« (Hamburg, 1739) erschienen. Die Verwirklichung dieser Idee kostete dem Erfinder grosse Summen, hat aber niemals zu einem praktischen Resultate geführt. Ausser anderen sind noch folgende auf die Musik bezügliche Arbeiten C.'s bekannt und durch einen mehr gesucht geistreichen als klaren Styl ausgezeichnet: »*Lettre d'un académicien de Bordeaux sur le fond de musique*« (Paris, 1754). Die hierauf erfolgte »*Réponse critique d'un académicien de Rouen à l'académicien de Bordeaux*« (Paris, 1754) wird ebenfalls C. zugeschrieben. Sein Hauptwerk aber dürfte sein: »*Dissertation philosophique et littéraire, où, par les vrais principes de la géometrie, on recherche si les règles des arts sont fixes ou arbitraires*« (Paris, 1738). Man hat auch die unerwiesen gebliebene, unwahrscheinliche Behauptung aufgestellt, C. habe einen literarischen Antheil an Rameau's theoretischen Werken gehabt. C. selbst starb am 11. Januar 1757 zu Paris. Sein Sohn galt für einen trefflichen Violinspieler und Violincomponisten.

Castelbarco, Graf Cesare **da,** eifriger italienischer Musikliebhaber, welcher sich auch mit eingehenderen Kunststudien bei verschiedenen Lehrern der Tonkunst befasst hat, ist der Abkomme einer in der Lombardei berühmten alten Adelsfamilie und lebte zu Mailand, wo er eifrigen Antheil an allen die Musik fördernden Unternehmungen nahm und selbst Kammermusiksachen verschiedener Art, als Quartette, Trios u. s. w., ferner Orchester-, Klavier- und Gesangstücke seiner Composition erscheinen liess. Er besass auch eine reichhaltige Bibliothek und eine grossartige Sammlung der ältesten und ausgezeichnetsten Streichinstrumente.

Casteleyn, altfranzösischer Dichter und Musiker, welcher theologische Studien gemacht und die Priesterweihen empfangen hatte, war 1485 zu Oudenarde in Flandern geboren und hat eine Sammlung selbstgedichteter und zum Theil auch componirter Gesänge und Lieder veröffentlicht.

Castellacci, Luigi, italienischer Guitarrenvirtuose, geboren 1797 in Pisa, lebte als Lehrer seines Instrumentes in Paris und besuchte auf Conzertreisen 1825 auch Deutschland. Er hat zahlreiche Stücke aller Art für Guitarre componirt, die in Paris im Druck erschienen sind.

Castellan, Madame **de,** erste dramatische Sängerin der Italienischen Oper in Paris seit 1850, eine geborene Spanierin, hat ihre Studien auf dem Pariser Conservatorium, besonders unter Bordogni's Leitung, gemacht und besass eine volle, schöne und sehr umfangreiche Sopranstimme, die für alle Arten dramatischen Ausdruckes und auch für den Bravourgesang vorzüglich geschult war. In längeren Gastspielen hat sie auch in der Italienischen Oper in Berlin (1851), im Coventgarden-Theater in London und auf der königl. Bühne in Madrid mit grösstem Erfolge gesungen. Seit einer Reihe von Jahren lebt sie, in das Privatleben zurückgezogen, ausschliesslich den Pflichten ihrer Familie.

Castelli, Ignaz Franz, der gemüthvolle, launige österreichische Dichter, wurde am 6. März 1781 zu Wien geboren. Während er in seiner Vaterstadt die Rechte studirte, erlernte er Violinspiel und benutzte die auf diesem Instrumente erlangte Fertigkeit, um seinen Lehrer im Orchester zu vertreten und dadurch freien Eintritt in das Theater zu erhalten. Seine zahlreichen, schnell beliebt gewordenen Poesien und Bühnenstücke, besonders aber der wahrhaft unerhörte Erfolg der von ihm gedichteten lyrischen Oper »Die Schweizerfamilie« verschafften ihm, nach Ueberwindung widriger Lebensschicksale, 1811 die Stelle eines Hoftheaterdichters an der Kärnthnerthor-Bühne. Als solcher schrieb er u. A. auch eine Menge von Operntexten und Uebersetzungen fremder Opern für den Bühnengebrauch, von welchen letzteren besonders Meyerbeer's »Hugenotten« genannt seien. Er war auch Begründer und Herausgeber des bei Haslinger in Wien von 1829 bis 1840 erschienenen »Allg. Musikal. Anzeiger«. Dem Verdienste C.'s huldigten nicht blos Fürsten, zahlreiche Vereine und Akademien, sondern vor Allem auch die Gesammtheit des deutschen Volkes, und hochverehrt, in den behaglichsten Lebensumständen starb er am 5. Febr. 1862 zu Wien.

Castello, Dario, italienischer Instrumentalcomponist aus Venedig, war fast in der ganzen ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts Kapellmeister an der St. Marcuskirche zu Venedig und hat folgende uns bekannt gewordene Sammlungen seiner Composition veröffentlicht: *»Sonate concertate a quattro stromenti«* (2 Theile, Venedig, 1626 und 1627); *»Sonate concertate in stilo moderno per sonar nel Organo ovvero Spinetto con diversi stromenti«* (2 Bücher, Venedig, 1629 und 1644; 2. Aufl. 1658).

Castello, Paolo **da,** italienischer Componist, welcher um 1670 in Venedig lebte, aber auch nach Deutschland gekommen ist, da er 1683 in Wien ein Oratorium seiner Composition, *»Il trionfo di Davidde«,* zur Aufführung brachte, dessen Text ebenfalls von ihm gedichtet war.

Castendorfer, Stephan, einer der ältesten und berühmtesten uns noch bekannten deutschen Orgelbauer, der in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Breslau geboren war. Nach dem Bericht des Prätorius im zweiten Bande seines *»Syntagma musicum«* war er einer der Ersten, welche das Pedal bei der Orgel in Anwendung brachten. Die früheste von C. dergestalt errichtete Orgel war die im Dome zu Erfurt vom J. 1483. Ein anderes seiner zahlreichen Werke war die Orgel in der Stadtkirche

zu Nördlingen, welche er schon 1466 geliefert hatte. Seine drei Söhne Kaspar, Melchior und Michael C. waren ebenfalls geschickte und weithin rühmlichst bekannte Orgelbauer, die bei seinen Lebzeiten den Vater thätig unterstützten und nach seinem Tode das Geschäft fortsetzten.

Casti, Giambattista, ein hervorragender italienischer Dichter, geboren 1721 zu Prato im Gebiete von Toscana, kam nach Wien und wusste dort die Gunst des Kaisers Joseph II. zu erwerben, der ihn zum Hofdichter ernannte. Als solcher dichtete er die Textbücher zu zwei komischen Opern: »*La grotta di Trofonio*« und »*Il rè Teodoro*«. Burlesker Art ist die von ihm ebenfalls gedichtete Oper »*Cicerone*«. Nach Joseph II. Tode kehrte er nach Florenz zurück, reiste im hohen Alter noch nach Paris und starb daselbst am 6. Febr. 1803, fast 82 Jahr alt.

Castil-Blaze, François Henri Joseph, berühmter französischer Musikschriftsteller, Kritiker und auch Componist, war der Sohn des Henri Sébastien Blaze (s. d.), des Freundes Grétry's und Méhul's, und wurde am 1. Decbr. 1784 zu Cavaillon im Departement Vaucluse geboren. Die Elemente des Klavierspiels und der Musik überhaupt erlernte er von seinem kunstsinnigen Vater, der den Sohn für die juristische Laufbahn bestimmte. In dieser Absicht wurde C. 1799 nach Paris geschickt, besuchte aber daselbst neben den Collegien auch fleissig das Conservatorium. Bei Perne studirte er noch ausserdem Harmonielehre und veröffentlichte bald eine Anzahl Romanzen und kleiner Stücke, die nicht ungünstig aufgenommen wurden. Nachdem er schon längere Zeit hindurch in seiner Vaterstadt als Advocat und sogar als Sous-Präfect des Departements Vaucluse in Function gewesen war, entsagte er, vom heftigen Drange der Kunst ausschliesslich zu leben übermannt, plötzlich seinem Amte und begab sich mit Frau und Kind, mit einer französischen Uebersetzung und Bearbeitung des »Don Juan« und einiger anderen Opern und mit dem Manuscript eines von ihm verfassten Buches nach Paris, um in der Beschäftigung mit literarisch-musikalischen Dingen seine neue Zukunft zu begründen. Das erwähnte, Aufsehen machende und sehr geistreich-pikante, wenn auch im Grunde etwas seichte Buch erschien unter dem Titel: »*De l'opéra en France*« (2 Bde.; Paris, 1820). Die Vorarbeiten zu diesem Werke lieferten ihm die hauptsächlichen Materialien zu einem anderen: »*Dictionnaire de musique moderne*« (2 Bde.; Paris, 1821), welches aber allzu deutlich eine leichtfertige, flüchtige Redaction verrieth, um unangefochten zu bleiben, und desshalb unter verändertem Titel 1825 eine neue Ausgabe nothwendig machte. Mittlerweile wurde C. zum Redacteur des musikalischen Theiles beim »*Journal des Débats*« berufen und schrieb als solcher eine ausserordentlich grosse Anzahl von feuilletonistischen und kritischen Aufsätzen, die ihres guten und amüsanten Styles wegen gern gelesen wurden und seinen Ruf über Gebühr vergrösserten. Im J. 1832 ging er zum »*Constitutionel*« über, arbeitete mit gesteigertem Erfolge viele Jahre hindurch für denselben und redigirte dann den musikalischen Theil der »*Revue de Paris*«, nebenbei auch für Musikzeitungen schreibend und für auswärtige Blätter correspondirend. In die Zeit dieser journalistischen Thätigkeit hinein fällt die Abfassung und Veröffentlichung einer Unzahl von Schriften und auch einer Reihe von grossen und kleinen musikalischen Compositionen, von denen nur die hauptsächlichsten angegeben werden können. Es sind: »*Chapelle de musique des rois de France*« (Paris, 1832); »*La danse et les ballets depuis Bacchus jusqu' à Mademoiselle Taglioni*« (Paris, 1832); »*Mémorial du grand opéra*« (Paris, 1838); »*Le Piano, histoire de son invention, de ses améliorations successives etc.*« (Paris, 1840); »*Molière musicien etc.*« (Paris, 1852); »*Théâtres lyriques de Paris*« (2 Abth., 3 Bde. und 1 Bd. Musikbeilagen; Paris, 1855 und 1856). Von allen diesen zu ihrer Zeit sehr gerühmten Werken gilt das oben ausgesprochene Urtheil fast in erhöhtem Grade, da zu der früheren Seichtigkeit und Oberflächlichkeit noch eine gewisse Handwerksmässigkeit tritt. Kaum grösseren Werth haben die C.'schen Uebersetzungen deutscher und italienischer Opern, als: »Don Juan«, »Figaro«, die »Zauberflöte«, »Freischütz« (als »*Robin des bois*«), »Euryanthe«, »Die heimliche Ehe«, »Barbier von Sevilla«, »Diebische Elster«, »Moses«, »Othello« u. v. a., allein er hat doch mit das unbestreitbare Verdienst, vorgenannte deutsche Partituren, wohl oder übel zugestutzt, auf die französischen Opernbühnen gebracht und zum Theil beliebt gemacht

zu haben. C.'s Compositionen bestehen in den komischen Opern: »*La colombe*« (zuerst unter dem Titel »*Pigeon vole*« aufgeführt), »*Les jeux du roi René*« (aus der eine Romanze im besten Sinne populär geworden ist) und »*Choriste et liquoriste*«; ferner Harmoniemusiken, Violinquartetten, Trios für Fagott, Kirchenstücken, Romanzen. Endlich hat er noch Sammlungen von Lieblingsarien aus den Opern von Gluck, Piccini, Grétry, Méhul u. s. w. herausgegeben. Er selbst beschloss sein der fleissigsten Arbeit gewidmetes Leben am 11. Decbr. 1857. — Sein Sohn, Henri Blaze de Bury (den Namen de Bury hat er von seiner Mutter adoptirt), schloss sich den literarischen Bestrebungen seines Vaters aufs Genaueste an. Geboren im Mai 1813 zu Avignon, überschwemmte er die Pariser Journale mit Aufsätzen aus den verschiedensten Gebieten der Kunst und machte sich namentlich als Mitarbeiter der »*Revue des deux mondes*« und der »*Revue de Paris*«, anfangs unter dem Pseudonym Hans Werner, bemerklich. Die umfangreicheren seiner Artikel hat er dann auch ganz in der Weise seines Vaters zu Büchern zusammengefasst. In dieser Weise entstanden: »*Vie de Rossini*« (Paris, 1854), »*Musiciens contemporains*« (Paris, 1856), »*Meyerbeer et son temps*« (Paris, 1865) u. s. w. Eine gewandte und pikante Darstellung und fliessende Schreibweise sind die Hauptvorzüge dieser Bücher, in denen im Uebrigen dilettantisch-oberflächliche, selbst verkehrte Ansichten mit erstaunlicher Dreistigkeit ausgesprochen werden. Eines seiner Schauspiele, betitelt: »*La jeunesse de Goethe*« ist dadurch bemerkenswerth, dass Meyerbeer die Composition des musikalischen Theiles übernommen und zum grössten Theile vollendet hatte. Dem letzten Willen des Componisten gemäss, wanderte aber diese Partitur eben so wie viele andere unvollendet gebliebene Werke in den Theil seines Nachlasses, welcher dreissig Jahre lang der Oeffentlichkeit entzogen bleiben soll. Ein von Blaze de Bury auf Herausgabe der Musik gegen die Familie des Tondichters 1868 angestrengter Process beliess die Sache bei den Bestimmungen jenes Testamentes.

Castillo, Alphonso **de,** ein spanischer Gelehrter, der als Doctor an der Universität zu Salamanca um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts lebte und u. A. ein Werk unter dem Titel »*Arte de canto llano*« (Salamanca, 1504) veröffentlicht hat.

Castillo, Diego **del,** spanischer Tonkünstler, welcher um die Mitte des 16. Jahrhunderts als Organist an der Kathedralkirche zu Sevilla angestellt war und in dieser Eigenschaft Motetten seiner Composition herausgegeben hat.

Castillon, Friedrich Adolph Maximilian Gustav **von,** ein trefflich gebildeter Musikfreund, geboren um 1778 zu Utrecht, war Mitglied der Berliner Akademie und hat sich auch als musikalischer Schriftsteller vortheilhaft bemerklich gemacht.

Castrat. Die Sitte, oder richtiger gesagt die Unsitte, Männer zu verstümmeln, stammt zweifelsohne aus dem Morgenlande und wurde daselbst zunächst nur an schwarzen Haremssclaven verübt oder vielmehr verbrochen. Später wurde diese Verstümmelung auch an weissen Sclaven vollzogen, ab und zu wurde dieselbe auch als Strafe über gewisse Verbrechen verhängt. Ueber die Entstehungszeit dieser Unsitte verlautet nichts Sicheres: ein späterer römischer Geschichtsschreiber, Ammianus Marcellinus, setzt dieselbe sehr früh in die Epoche der Semiramis, von welcher er aussagt, »sie hätte zuerst und vor allen Anderen die zarten Knaben verstümmeln lassen« (*teneros mares castravit omnium prima*). Doch diente diese Verstümmelung sicherlich nicht künstlerischen, das will sagen gesanglichen Interessen, und nur von diesem Gesichtspunkte aus kann hier über diese unglücklichen Wesen abgehandelt werden. Durch die Verstümmelung, welche hier in Rede steht, wird die Entwickelung des Jünglings zum Manne verhindert, unmöglich gemacht; durch diese Operation werden alle jene Vorgänge im menschlichen Organismus, welche zur Zeit der heranreifenden Mannbarkeit einzutreten pflegen, gewaltsam vernichtet. Bekannt ist, dass zu jenen Vorgängen, welche mit dem Eintreten der Pubertät verknüpft sind, beim Manne auch der Stimmwechsel (lat.: *mutatio*, ital.: *mutazione*) gehört. Nun war die Beobachtung leicht zu machen, dass an solchen Verstümmelten alle jene Veränderungen nicht eintraten, und es lag der Schluss ziemlich nahe, welchen eine raffinirte Gesellschaft aus diesem Umstande zog, indem dieselbe der Befriedigung eines Sinnenkitzels zu Liebe, die Natur des Menschen zerstörte. Wenngleich nun schon in den Büchern des

alten Testamentes an mehr als einer Stelle die Sänger und »Verschnittenen« zusammen genannt werden, wenngleich die Vermuthung nahe liegt, dass in dieser Zusammenstellung eine Art von Causalität enthalten sein dürfte, so ist doch keineswegs diese Annahme eine sichere. Das ganze christliche Alterthum und fast das gesammte Mittelalter kennt C.n als Sänger nicht. Eine künstlerische Nothwendigkeit lag nicht vor, diese geschlechtslosen Individuen in den Gesang einzuführen. Dass die Kirche durch ihr Verbot, Frauen beim gottesdienstlichen Gesang mitwirken zu lassen, die Einführung der C.n begünstigt habe, ist jedenfalls eben so historisch falsch, als von ihrem eigenen Standpunkte aus unmöglich. Hat doch der Kirchengesang bis ins 16., ja 17. Jahrhundert hinein bestanden und sich zu herrlichster Blüthe entwickelt, ohne diese unnatürliche, widerliche Beimischung! Auch das Ueberhandnehmen der Klöster und die Einführung des Cölibats hat mit dem Einreissen dieser Unsitte nichts zu schaffen. Erst der Zeit der Renaissance war es vorbehalten, einer Zeit der antikisirenden Richtung, welche den rein ästhetischen Gesichtspunkt als den in allem künstlerischen Thun einzig richtigen hinstellte, erst dieser Zeit der hoch entwickelten Formvollendung in jeder Kunst war es vorbehalten, dieses Aeusserste zu wagen, um die Schönheit der Knabenstimme über ihre natürliche Möglichkeit hinaus zu bewahren! Die edelste Befriedigung des Schönheitssinnes war die Losung jener Zeit für jedwede Kunstgattung; daher jenes üppige Colorit der Venetianer in der Malerei, daher jene schwellende Rundung der in Erz gegossenen, in Marmor gehauenen Leiber. Dasselbe Streben nach höchster Formvollendung bekundet sich gleichfalls in den Dichtungen jener Zeit; es war eben der Reiz der kunstvoll aufgebauten Verse, der das Wesen jener Dichtung ausmacht. Das Material für den Gesang ist die menschliche Stimme. Aus wessen Munde aber quellen schönere Töne, als aus dem des kräftigen Knaben? Die natürliche Entwickelung des Knaben setzt dieser Schönheit eine sehr enge Grenze; wesshalb nun diese Grenze nicht künstlich hinausschieben? Der sogenannte ästhetische Gesichtspunkt jener Zeit entschied sich ungescheut für die Anwendung des ersten besten, oder auch schlechtesten Mittels, wo es galt, seinen Zweck zu erreichen. Dies ist unseres Erachtens der innere Grund für das Aufkommen des Castratenthums in der Gesangskunst. Er ist für das *cinque cento* nichts Anderes als eine technische Verbesserung in der Behandlung der menschlichen Stimme, gerade so wie die Einführung der Oelfarbe in die Malerei, wie die Anwendung der Perspective, wie die Benutzung der kleinen Quadrate in der Sculptur. Wirklich war Italien, die Geburtsstätte der als »Renaissance« vielgepriesenen neuen Kunstepoche, auch die Wiege des Castratenthums, als eines technischen Verbesserungsmittels der menschlichen Stimme. Das Castriren wurde schnell in ganz Italien als Praxis geübt, und in vielen Städten konnte man ganz öffentlich ein Schild angeschlagen finden, mit der Aufschrift: *»Qui si castra ad un prezzo raggionevole«* (»Hier wird zu einem billigen Preis castrirt«). Welchen Einfluss diese Castratenwirthschaft auf die Entwickelung der gesungenen Musik haben musste, das näher zu erörtern, ist hier nicht der Ort. Doch liegt es auf der Hand, dass mit der Verbreitung castrirter Sänger, die sehr schnell vor sich ging, auch die Verflachung der Musik zu blossem Ohrenkitzel Hand in Hand gehen musste; den Sänger wollte man ausschliesslich und seine schöne Stimme geniessen, was er sang — das war ganz Nebensache. Das enthusiasmirte Publicum rief es ungescheut aus: *»Benedetto il coltello«* (»Gesegnet sei das Messerchen«). Um das Aergerniss voll zu machen, drang auch das Unwesen der C.n bis in die päpstliche Kapelle, welche das Palladium altitalienischen Kirchengesanges vor Allem zu hüten bestimmt war. 1601 ungefähr tritt der C. Girolamo Rosini in die berühmte Gesangskapelle auf päpstlichen Befehl zum Aerger aller übrigen Musiker, und bis tief in unser Jahrhundert hinein haben sich die C.n in ihr gehalten! Freilich hatte Papst Clemens VIII. eine Bulle gegen das Castratenunwesen gerichtet, doch es war hiermit noch lange nicht genug gethan. Erst als die musikalische Kunst jenes wälsche Gewand abgeworfen, erst als sie zur Natur zurückkehrte, da war es mit den C.n ein für alle Mal und unwiderbringlich vorbei. Dass das Castriren eine auf Italien allein beschränkte Praxis geblieben, scheint nicht ganz zutreffend zu sein, wie ein Brief von Matthias Haydn beweist, der auf die Kunde von einem Unwohlsein seines Sohnes

Joseph sofort nach Wien reiste, um sich zu überzeugen, dass sein Sohn, welcher bekanntlich eine herrliche Sopranstimme gehabt hat, am ganzen Körper noch wohlerhalten sei. Dr. K.

Castritius, Matthias, eigentlich Castritz geheissen, ein deutscher Contrapunktist der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, von dessen Lebensumständen Nichts mehr bekannt ist, der aber wahrscheinlich zu Nürnberg gelebt hat. Von seinen musikalischen Arbeiten erschienen: »*Nova harmonia quinque vocum*« (Nürnberg, 1569), »*Carmina quatuor vocibus concertantibus*« (Nürnberg, 1571) und »*Symbola principuum quatuor et quinque vocum*« (Nürnberg, 1571).

Castro, Jean de, bedeutender und fruchtbarer Tonsetzer, der im 16. Jahrhundert zu Lüttich geboren ist und zu Anfang des 17. Jahrhunderts als Kapellmeister des Herzogs Johann Wilhelm von Jülich in Jülich starb. Er hat eine Unzahl von Compositionen, namentlich von mehrstimmigen Gesängen für Kirche und Kammer hinterlassen, deren Verzeichniss Gerber und Fétis aus Draudius' »Bibliothek« in ihre Wörterbücher aufgenommen haben. Aufzuführen vergessen haben Beide nur: »*Des chansons reduites en tablature de luth à* 2, 3 *et* 4 *parthies*« (Löwen, 1576. 4⁰). Auch fehlt bei Beiden der vollständige Titel der Sonette: »*Sonnets avec une chanson contenant* 9 *parthies, l'une suivante l'autre, le tout à* 2 *parthies tant convenable à la voix comme aux instrumens, mis en musique par Mr. J. de C.*« (Antwerpen, 1592. 4⁰). Endlich ist zu jenen beiden Verzeichnissen noch ergänzend zu bemerken, dass C.'s »*Tricinia sacra*« mit dem Zusatze »*hactenusque non editorum liber*« noch zu Löwen (1575. 4⁰) und zu Köln (1593. 4⁰) erschienen. — Ein Jean de C., welcher als Musikmeister in Lyon (Löwen?) um 1570 aufgeführt wird und ebenfalls Gesangscomponist war, ist aller Wahrscheinlichkeit nach mit dem Vorangegangenen identisch. Auch er soll von 1570 bis 1592 eine Menge von Madrigalen, Chansons und Sonetten veröffentlicht haben.

Castro, Juan de, spanischer Musikschriftsteller und Kritiker, geboren um 1820 zu Madrid, lebt ebendaselbst als gegenwärtiger Redacteur der »*Gaceta musical de Madrid*«.

Castro, Rodriguez, wissenschaftlich gelehrter und auch in der Musik gründlich bewanderter portugiesischer Jude, machte seine philosophischen Studien in Salamanca und lebte seit 1596 als Lehrer der Philosophie und Medicin zu Hamburg, woselbst er auch mehrere Schriften über Musik veröffentlichte. Er starb hoch geachtet am 19. Januar 1627 zu Hamburg.

Castrovillari, Daniele, berühmter italienischer Operncomponist, war Franciscanermönch und lebte um die Mitte des 17. Jahrhunderts zu Venedig, wo folgende Opern von ihm aufgeführt wurden: »*Gli avvenimenti di Orinda*« (1659), »*La Pasifaë*« (1661) und »*Cleopatra*« (1662). Diese Opern erfreuten sich der grössten Beliebtheit bei den Zeitgenossen C.'s und hielten sich eine lange Zeit hindurch auf der Bühne.

Castrucci, Pietro, trefflicher italienischer Violinvirtuose und Componist für sein Instrument, wurde um 1690 zu Rom geboren (nach Anderen schon um 1670). Er studirte die Technik des Violinspiels bei Viotti und trat 1715 in die Dienste des Grafen Burlington, mit dem er auch nach England ging. Dort trat er mit Erfolg in Conzerten auf und wurde 1720 Dirigent des Händel'schen Opernunternehmens, ein Amt, das er bis 1737 verwaltete, wo er entlassen wurde. Seitdem lebte er in Zurückgezogenheit und von seinen Zeitgenossen auch schon fast vergessen, als er im hohen Alter plötzlich einmal wieder als Violinvirtuose in einem Conzerte auftrat. Er starb 1750 in London (nach Anderen erst 1769) in zurückgekommenen Verhältnissen. Als Componist ist er durch Violinconzerte und Duo-Sonaten, welche in London erschienen, bekannt geworden. C. hat seinen Namen auch noch dadurch verewigt, dass er dem berühmten Hogarth als Original für dessen treffliche Caricatur »*The enraged musician*« diente. Seine komische Gesichtsbildung und sein stets leidenschaftlich erregtes Wesen sollen auf derselben vorzüglich getreu wiedergegeben sein. — Ein Bruder C.'s, Prospero C., war gleichfalls Violinist an der Londoner Italienischen Oper und dirigirte auch einige Jahre hindurch die Conzerte in der Castletaverne. Von seiner Composition sind sechs Soli für Violine und Bass in London herausgekommen. Er starb um 1760 zu London.

Casulana, Bernardo, italienischer Tonkünstler, welcher gegen Ende des 16. Jahrhunderts Mönch und Kapellmeister im Kloster zu Volterra war. Er hat im J. 1599 ein sehr interessantes Werk, betitelt »*Sacrarum cantionum liber primus*« veröffentlicht. Von einem zweiten Buche religiöser Gesänge, auf deren Vorhandensein dieses erste Buch schliessen lässt, ist bis jetzt Nichts zu ermitteln gewesen.

Casulana, Maddalena, eine italienische Componistin, geboren um 1540 zu Brescia, hat in den Jahren 1568 und 1583 zwei Bücher vierstimmiger Madrigale veröffentlicht.

Catalani, Angelica, eine der berühmtesten und ausgezeichnetsten italienischen Sängerinnen, welche die Kunstgeschichte kennt, war die Tochter eines Goldschmiedes und zu Sinigaglia im Kirchenstaate 1783, 1784, oder wie am wahrscheinlichsten ist, im October 1779 geboren. Erzogen wurde sie seit ihrem 12. Lebensjahre in dem Kloster *Santa Lucia* zu Gubbio in der Gegend von Rom und entwickelte dort ein so ausserordentliches Gesangstalent, dass man sie nah und fern als Wunderkind anstaunte, und sogar bei den Feiertagsmessen ihretwegen Unordnungen erregte, sodass sich die Obrigkeit einmischen und verbieten musste, das Mädchen ferner singen zu lassen. Doch wurde, da die Einkünfte des Klosters dadurch wesentlich geschmälert wurden, das Verbot nicht streng beobachtet. Nachdem die C. im 14. Jahre das Kloster verlassen und sich unter Boselli für den dramatischen Gesang ausgebildet hatte, trat sie zuerst auf der Opernbühne zu Venedig auf und erregte sofort Aufsehen und Enthusiasmus, wie er selbst in dem leicht erregbaren Italien fast unerhört war. Ein grosses Theater nach dem anderen machte sich den Besitz dieser Sängerin streitig, die sich nach und nach alle grossen Sopranpartien des Bühnenrepertoires angeeignet hatte und eigens für sie geschriebene Rollen fast allenthalben einstudiren musste. So trat sie 1801 in dem Scala-Theater zu Mailand zuerst in Zingarelli's »*Clitemnestra*« und in Niccolini's »*Baccanali di Roma*« auf und entschied den Erfolg dieser Opern. Ausser in Venedig und Mailand sang sie noch abwechselnd in Triest, Florenz, Rom und Neapel, und ganz Italien hallte von ihrem Ruhme wieder. Endlich führte sie der denkbar glänzendste Antrag, Ende des Jahres 1804, nach Lissabon, wo sie fünf Jahre hindurch neben dem berühmten Crescentini und der Gafforini eine Zierde der italienischen Oper war. Damals verheirathete sie sich auch mit einem Capitän, Namens Valabrègue, welcher zur Zeit Attaché bei der französischen Gesandtschaft war, behielt aber im Kunstleben ihren ursprünglichen Namen bei. Von Lissabon aus begab sie sich zu Conzerten nach Madrid und Paris, wo sie Unsummen einnahm, endlich nach London, wo sie von 1807 bis 1814 blieb und bei einem festen Gehalt von jährlich 96,000 Francs, durch Benefizconzerte und Reisen in die Provinzen des britischen Reiches ungeheure Einkünfte hatte. Gerade damals stand sie aber auch auf dem Gipfelpunkt ihres Ruhmes und ihrer künstlerischen Entwickelung und wurde von den Engländern nicht blos in der seltensten Weise gefeiert, sondern sogar vergöttert. Nach der ersten Absetzung Napoleon's, welcher ihr feindlich gesinnt war, kehrte sie nach Paris zurück und erhielt von Ludwig XVIII., der sie in London oft gehört und bewundert hatte, die Oberleitung der von der Regierung subventionirten Italienischen Oper daselbst, wobei aber auch sie selbst namhafte Verluste erlitt, da ihr Gatte sich in die Verwaltung des Institutes auf eben so herrschsüchtige als ungeschickte Weise einmischte, sodass auf denselben viele der herben Anklagen zurückfallen, die man gegen ihre Hoffart und Habsucht richtete. Nach Napoleon's Rückkehr von Elba musste sie zwar die Direction wieder aufgeben, übernahm dieselbe aber 1816 wieder, nachdem sie während der hundert Tage und der ersten Monate der zweiten Restauration auf Conzertreisen einen Theil von Deutschland, Schweden, Dänemark, Holland und Belgien triumphirend durchzogen hatte. Das Privilegium der Directionsführung wurde ihr jedoch 1818 von der französischen Regierung genommen, da unter ihr das Repertoir und das Solo-, Chor- und Orchesterpersonal ausser Rand und Band geriethen und die Regierung fortwährend starke Zuschüsse leisten musste. Seit jener Zeit unternahm sie, obwohl ihre Kunstmittel bereits in der Abnahme begriffen waren, jene wiederholten Kunstreisen, die sie durch fast ganz Europa, namentlich durch Deutschland, Dänemark, England, Italien, Schweden u. s. w. bis Polen und Russland führten

und wahrhaften Triumphzügen glichen. Mit ihrem Auftreten in Berlin, im J. 1827, nahm sie von der Oeffentlichkeit Abschied und ging mit ihrem Gatten und ihren Kindern zunächst nach Paris, dann in ihre Heimath Italien, wo sie in der Nähe von Florenz 1830 eine herrlich gelegene Villa kaufte und daselbst behaglicher Musse lebte. Bekannt ist es auch, dass sie daselbst zu ihrem Vergnügen stimmbegabte junge Mädchen im Kunstgesange unentgeltlich unterrichtete. Oeffentlich aufgetreten ist sie später nur noch einmal und zwar zu Nancy in einem Conzerte zum Besten der Armen. Die weltberühmte Sängerin wurde ein Opfer der Cholera, welcher Krankheit sie am 12. Juni 1849 in Paris erlag. Sie verband in ihrer Blüthezeit mit grosser körperlicher Schönheit und einem lebhaften Temperamente eine der denkbar schönsten und gewaltigsten Sopranstimmen, deren Umfang sehr bedeutend und deren Beweglichkeit eben so aussergewöhnlich, als die Klangkraft derselben imponirend war. Der Ausdruck, den sie in ihren Gesang zu legen wusste, galt für unnachahmlich und ihre technische Fertigkeit für eine Frucht von Studien, wie sie in gleicher Vollendung zu gewinnen, nur dem unermüdlichsten Fleisse möglich ist. Zu diesem Glanz und dieser Gewalt des herrlichen Organes trat auf der Bühne noch ein bewegliches sinniges Spiel, sodass Alles zusammenwirkte, um die Zuhörer zum Erstaunen und zur Bewunderung hinzureissen. Strenge Kritiker, die trotz Allem einzelne Unebenheiten und Nachlässigkeiten der Gesangtechnik hervorheben und aussetzen, dass sie weniger auf Herz und Gemüth im Allgemeinen zu wirken wusste, mussten aber wenigstens ihren Triller und ihre chromatische Tonleiter, so wie die Bravour ihres Vortrages als unübertrefflich anerkennen.

Catalano, Ottavio, italienischer Kirchencomponist aus Enna in Sicilien, wo er zu Ende des 16. Jahrhunderts geboren war. Man weiss von ihm nur, dass er zuerst Abt und Canonicus zu Catania war, dann Mitglied des Sängerchors der päpstlichen Kapelle (zur Zeit des Papstes Paul V.) und endlich Kapellmeister an der Kathedrale zu Messina wurde. Von seiner Composition erschienen 1609 und 1616 mehrere Sammlungen zwei- bis achtstimmiger Motetten; eine seiner achtstimmigen Motetten theilt auch Bodenschatz in seinem »*Florilegium Portense*« mit. Merkwürdigkeit ist es auch, dass C. mit zu den Ersten gehörte, die in ihren Arbeiten für die Orgel einen bezifferten Bass (*basso continuo*) setzten. — Gleichen Namens, nämlich Giuseppe C. geheissen, existirt auch noch ein italienischer Opernsänger, der am 4. Septbr. 1847 als Don Fiesque in »*Maria di Rohan*« an der Italienischen Oper des Königsstädter Theaters in Berlin debütirte und hierauf von 1847 bis 1850 als erster Bass-Buffosänger daselbst engagirt war.

Catalisano, Gennaro, ein gelehrter italienischer Minorit und Tonkünstler, der 1728 in Palermo geboren ist, die Elemente der Musik bei seinem Vater erlernte und dann in Rom weiter studirte, bis er Kapellmeister an der Kirche *San Andrea della frutte* wurde. Bei heranrückendem Alter und da seine Gesundheit sich erschüttert zeigte, kehrte er nach Palermo zurück und starb daselbst 1793. Er hat kirchliche und auch einige weltliche Compositionen hinterlassen. Am bekanntesten ist sein mathematisch-musikalisches, theoretisches Werk, betitelt: »*Grammatica armonica fisico-matematica raggionata su i veri principi fondamentali teorico-pratici, per uso della gioventù studiosa e di qualunque musicale radunanza*« (Rom, 1781). Von besonderer Wichtigkeit ist dieses Werk nicht weiter geworden und theilt in dieser Hinsicht das Loos aller im 17. und 18. Jahrhundert zahlreich erschienenen, auf die Mathematik und Physik einseitig basirten Musiksysteme.

Catches (engl. Pluralform, im Singul. *catch*) nennen die Engländer eine gewisse Art mehrstimmiger Gesellschaftslieder, welche in älterer Zeit meist mehr oder weniger streng canonisch oder fugenartig gearbeitet waren, späterhin aber sich auch in minder streng gebundener Art ergingen.

Cate, Andreas Ten, ein niederländischer vortrefflicher Dilettant, geboren zu Amsterdam am 22. Mai 1796, hat sich, obwohl er dem Kaufmannsstande angehört, durch seine musikalischen Studien und Bestrebungen für Beförderung und Hebung der Tonkunst vortheilhaft ausgezeichnet. Er war von Jugend auf ein vorzüglicher Violin- und Violoncellspieler und hat ausser werthvollen Orchester- und Kirchen-

werken, Streichquintetten und Quartetten, Conzerten für Blasinstrumente, Cantaten, ein- und mehrstimmigen Liedern u. s. w. auch zwei Opern auf holländische Texte: »Seid und Palmyra« und »Constantin« geschrieben, welche in Amsterdam mit grossem Beifall zur Aufführung gekommen sind.

Catel, Charles Simon, berühmter französischer Componist und Musiktheoretiker, wurde am 13. Juni 1773 zu Aigle im Waadtlande geboren, kam in früher Jugend nach Paris und wurde durch Sacchini, der sein musikalisches Talent entdeckt hatte, in die vom Intendanten de la Ferté 1783 gegründete königliche Musikschule gebracht, wo er unter Gobert und Gossec Klavierspiel und Harmonielehre mit ausgezeichnetem Erfolge studirte. In Folge dessen wurde er schon 1787 als Hülfslehrer und Klavier-Accompagnateur an derselben Schule angestellt, welchen letzteren Posten er auch 1790 bei der Grossen Oper erhielt und bis 1802 mit grossem Geschick ausfüllte. Gleich in den ersten Jahren der Revolution, welcher er mit inniger Ueberzeugung anhing, hatte er für das von Sarrette, dem späteren Begründer des Conservatoriums, errichtete Musikchor der Nationalgarde eine grosse Zahl von Märschen und anderen Militärmusiken componirt und arrangirt, welche nach und nach von fast allen französischen Regimentern während der Revolutionskriege gespielt wurden und den Namen des jungen C. auch im Auslande sehr bekannt machten, sodass er neben seinem Lehrer Gossec zum zweiten Musikmeister der Pariser Nationalgarde von der republikanischen Regierung ernannt wurde. Eben so componirte er die grossen Musiken für verschiedene Nationalfeierlichkeiten, z. B. 1792 ein *De profundis* für Chor und Orchester bei Gelegenheit des Leichenbegängnisses des tapferen Generalmajors Gouvion, ferner eine Hymne zu Ehren der Gleichheit (*Egalité*) für Chor und Blasinstrumente, eine eben solche auf den Sieg bei Fleurus, in den Tuilerien und eine Ouvertüre, in dem Tempel der Vernunft aufgeführt. Im J. III der Republik wurde er neben Cherubini, Méhul, Gossec u. s. w. zum ordentlichen Professor an dem soeben ins Leben getretenen und von der Regierung glänzend dotirten Conservatorium ernannt und erhielt das Fach der Harmonielehre zugetheilt. An den Bestrebungen der genannten und anderer berühmten Tonkünstler, eine Sammlung methodischer Abhandlungen für alle Elementarzweige der Tonkunst als Grundlage für den Unterricht zu schaffen, nahm er lebhaften Antheil und arbeitete eine »Harmonielehre« aus, welche zu Paris im J. X der Republik (1802) unter dem Titel »*Traité d'harmonie*« erschien und ihm Ehre und Ruhm verschaffte. Das Werk bekundet in seiner grossen Einfachheit und Fasslichkeit einen ungeheuren Fortschritt gegenüber den bisherigen auf Rameau begründeten complicirten Systemen, und wenn sich auch C. selbst niemals für den Erfinder dieser neuen Methode ausgegeben hat, und es daher zweifelhaft ist, ob er nicht vielleicht die eines Kirnberger oder Türk nur glücklich benutzt hat, so bleibt ihm doch unbestritten das fast gleich schwer wiegende grosse Verdienst, das vereinfachte System in den französischen Unterricht zuerst eingeführt zu haben. Als im J. 1810 am Conservatorium eine vierte Inspectorstelle errichtet wurde, erhielt dieselbe C. neben Gossec, Méhul und Cherubini zugetheilt, reichte aber schon 1814 seine Entlassung ein, als die Ereignisse seinen Freund Sarrette zwangen, vom Directorium des berühmten Institutes zurückzutreten. Seitdem hat er alle ihm angetragenen Aemter und Ehrenbezeugungen beharrlich ausgeschlagen mit Ausnahme seiner Ernennung zum Mitgliede der Akademie der schönen Künste (1815) und seiner Erhebung zum Ritter der Ehrenlegion (1824). Er starb am 29. Novbr. 1830 mit dem Rufe eines eben so gelehrten, als streng rechtlichen und wohlwollenden Künstlers, der zahlreichen aufstrebenden Talenten der uneigennützigste Förderer und Berather gewesen war. Wenn bisher von C. nur als Schöpfer auf dem Gebiete der Harmoniemusik die Rede gewesen ist, so bleibt hier noch anzufügen, dass er auch als Operncomponist einen ehrenvollen Platz unter den französischen dramatischen Tonsetzern einnimmt, wenngleich seine dahin gehörigen Werke vom Publicum mit vereinzelten Ausnahmen kalt aufgenommen wurden. Von denselben gelangten zur Aufführung: »*Sémiramis*« (1802), »*L'auberge de Bagnères*« (1807), »*Les artistes par occasion*« (1807), »*Alexandre chez Apelle*«, Ballet (1808), »*Les bayadères*« (1810), »*Les aubergistes de qualité*« (1812), »*Le premier en date*« (1814), »*Wallace, ou le ménestrel écossais*« (1817), »*Zirphile et*

fleur de myrthe« (1818) und *»L'officier enlevé«* (1819). Aus dieser Reihe gelten die dreiactigen Opern »Semiramis« und »Die Bayaderen« für C.'s Meisterwerke und verdienen noch jetzt wegen ihres reinen Styles, anmuthigen Gesanges und ihrer liebenswürdigen Fassung und gediegenen Arbeit studirt zu werden. Ausserdem liess er von seiner Composition in Paris erscheinen: Sechs Quintette für zwei Violinen, zwei Violen und Bass, drei Quartette für Flöte, Clarinette, Horn und Fagott, sechs leichte Sonaten für Pianoforte u. s. w., Werke, bei denen die treffliche Arbeit lobend anzuerkennen ist. Endlich hat C. einen wesentlichen Antheil an der Abfassung der *»Solfèges du conservatoire«* gehabt, deren zweite Auflage er auch im J. 1815 besorgt hat.

Catelani, Angelo, italienischer Componist und Musikgelehrter, war am 30. März 1811 zu Guastalla geboren und wurde von dem dortigen Organisten Ugolini in den Anfangsgründen der Musik unterrichtet. Später kam er nach Modena, wo er Klavierspiel und Composition bei Giuseppe Asioli und Michele Fusco eifrig studirte. Zur Vollendung seiner Studien begab er sich 1831 nach Neapel, trat in das dortige Conservatorium und wurde daselbst Schüler von Zingarelli, Crescentini und Donizetti. Von 1834 bis 1837 war er als Theater-Kapellmeister in Messina angestellt, wurde dann Orchesterdirigent in Reggio und ein Jahr später Kapellmeister in Modena, in welcher Stellung er noch jetzt wirksam ist. Für Modena hat er auch 1841 die Oper *»Carattaco«* geschrieben, welche zwar gefiel, aber sich nicht auf der Bühne gehalten hat. Andere seiner Opern, wie: *»Il diavolo immaginario«*, *»Beatrice di Tolosa«* u. s. w. sind nicht zur Aufführung gekommen. Ausserdem hat er Kirchenstücke und Kammermusikwerke geschrieben. Dass C. auch gelehrter Musikhistoriker und Bibliograph ist, hat er durch eine ganze Reihe einschlägiger vortrefflicher Artikel, die er seit 1851 der Ricordi'schen *Gazzetta musicale di Milano* lieferte, vortheilhaft bewiesen. Seit 1859 ist er auch als Custos an der sogenannten Estensischen Bibliothek in Modena angestellt.

Catenacci, Gianettino Domenico, geschickter italienischer Contrapunktist und bedeutender Orgelspieler, ist in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts geboren und trat frühzeitig als Mönch in den Benedictinerorden, dem er auch sein Leben hindurch seine musikalischen Dienste widmete. Man kennt von ihm vortreffliche, gut fugirte Sonaten für Orgel (Mailand, 1791). C. selbst starb um das Jahr 1800 zu Mailand.

Catena di trilli (ital.), die Trillerkette (s. d.).

Cathala, Jean, französischer Kirchencomponist und um die Mitte des 17. Jahrhunderts als Musikmeister an der Kathedralkirche zu Auxerre angestellt, hat in der Zeit von 1666 bis 1683 mehrere Messen seiner Composition veröffentlicht, die bei Ballard in Paris im Druck erschienen sind.

Catley, Anna, ausgezeichnete englische Sängerin, geboren 1737 in London, war bis gegen 1774 hin eine Zierde der königl. Oper daselbst. Sie war mit dem General Lasselles verheirathet und scheint London niemals verlassen zu haben. Sie starb auch daselbst am 15. Octbr. 1789.

Catrufo, Giuseppe, bekannter italienischer Componist, namentlich von Opern, geboren 1771 zu Neapel, war Zögling des Conservatoriums *della pietà* und zwar von 1783 bis 1791. In die Oeffentlichkeit trat er zuerst mit einigen Opern, die in Mailand aufgeführt wurden; er selbst liess sich dann in das Heer einstellen und machte mit den Franzosen die italienischen Feldzüge mit. Trotzdem fand er noch Zeit für die Ausübung seiner Kunst und schrieb u. A. für das Theater in Arezzo die *Opera buffa »Il furbo contra il furbo«*, für die Kathedralkirche derselben Stadt ein *»Dixit«* für Solo, Chor und Orchester u. s. w. Im J. 1804 trat er aus dem Militärdienst und liess sich zunächst in Genf nieder, wo seiner Feder viele Kirchenstücke und die Opern *»Clarisse«*, *»La fée Urgèle«*, *»L'amant alchymiste«* u. s. w. entsprangen. Sechs Jahre später siedelte er nach Paris über, ertheilte daselbst Gesangunterricht und brachte auch dort eine ziemlich bedeutende Anzahl von Opern zur Bühne, von denen einige auch recht beliebt wurden. Ausserdem veröffentlichte er in Paris viele Pianofortestücke, zahlreiche Romanzen, Gesangsterzette, Quartette, Singübungen und eine Gesangschule. In allen seinen Arbeiten zeigte C. ein leicht und gefällig gestaltendes

Talent, das jedoch der Oberflächlichkeit huldigte und einer grösseren Tiefe entbehrte. Im J. 1835 verliess er Paris und zog nach London, wo er in der gewohnten Thätigkeit, allerdings mit weit geringerem öffentlichen Erfolge fortfuhr. Dort ist er auch am 19. August 1851 gestorben.

Cattaneo, italienischer Musiklehrer und Componist, geboren um 1666 zu Lodi, ertheilte an dem von den Jesuiten geleiteten adeligen Collegium zu Brescia den Unterricht auf dem Violoncell und Psalterion. Als Componist gab er heraus: »*Trattenimenti armonici da camera a tre stromenti (due Violini e Violoncello e Cembalo) con due brevi cantate a soprano solo ed una Sonata per Violoncello*« (Modena, 1700). — Sein Bruder, Francesco Maria C., gleichfalls aus Lodi gebürtig, war im J. 1739 Violinist der kurfürstl. sächsischen Hofkapelle in Dresden und wurde 1756 Conzertmeister an Pisendel's Stelle. Von ihm stammen einige Violinconzerte und mehrere Arien, die über den damaligen zeitgemässen Styl nicht hinausragen.

Cattaneo, Niccolo Eustachio, Musikinstituts-Director zu Borgomanero in Italien, wo er zugleich die Organistenstelle versah, schrieb im J. 1836 ein musikalisches Werk: »*Trusta musicale ossia lettere sugli abusi introdotti nella musica*«, das in Mailand erschien. Die Schrift enthält 25 Briefe, deren Quintessenz darin besteht, dass seine Zeitgenossen die Worte in den Opern misshandeln, in der Kirche Theatermusik aufführen und dass man in Italien keine guten Organisten höre. Das Buch machte nicht ungerechtfertigtes Aufsehen. Ausserdem hat C. eine »*Grammatica della musica*« (Mailand, 1828; 2. Aufl. 1832), ferner ein »*Intrattamento all'armonia*« verfasst und eine italienische Uebersetzung von Zimmermann's »Klavierschule« mit hinzugefügten Anmerkungen geliefert. E.

Cattani, Lorenzo, italienischer Componist aus Toscana, lebte um die Mitte des 17. Jahrhunderts und war Augustinermönch und Kapellmeister am Stephansdome zu Pisa, für welche Kirche er auch Mehreres schrieb, was jedoch Manuscript geblieben ist. Auch Opern hat er componirt, z. B. »*Il conte di Castro*«, »*La pietà di Sabina*«, »*Il pellegrino*« u. s. w.

Cattania, Maria Arcangelo, italienischer Vocalcomponist, geboren um 1520 zu Reggio, war Servitermönch, wurde 1558 Musikdirector am Dome zu Siena und war 1574 als Kapellmeister beim Cardinal Luigi d'Este angestellt. Ausser mehrstimmigen Madrigalen erschienen von seiner Composition »*Salmi e compieta a cinque voci*« (Venedig, 1556) und dreistimmige Canzonetten, die sich in einer 1570 zu Venedig herausgekommenen Sammlung befinden.

Cattivo (ital.), kurz gesagt für *Tempo cattivo*, bezeichnet die schlechte Tactzeit.

Catugno, Francesco, italienischer Componist, geboren 1780 zu Neapel, war im Gesang und in der Composition ein Schüler seines Oheims Silvestro Palma und um die Wendezeit des 18. und 19. Jahrhunderts an verschiedenen Klosterkirchen seiner Vaterstadt als Kapellmeister angestellt. Seine Hauptwerke sind Kirchencompositionen, bestehend in zahlreichen Messen, Psalmen, Hymnen, Motetten, Litaneien, Lamentationen, einem Oratorium »*Ester ed Assuero*« u. s. w. Ausserdem hat er sich jedoch auch mit Opernmusik befasst und lieferte für das *Teatro nuovo* in Neapel die Partituren: »*I due compari*«, »*I finti Ammalati*« und »*Le stravaganze d'amore*«, welche Oper er später noch einmal neu componirte; ausserdem für das *San Carlo*-Theater ebendaselbst eine patriotische Cantate »*Partenope*«.

Caucielle, Prospero, italienischer Instrumentalcomponist, war um 1780 als Musiker in der königl. Kapelle in Neapel angestellt. Von seiner Composition erschienen in derselben Zeit zu Lyon drei Sinfonien für grosses Orchester, so wie Quintette und Duette für Streichinstrumente.

Caudatus, oder vielmehr *Punctus caudatus* (lat.), der geschwänzte Punkt ($\surd$), s. Custos.

Caudella, Franz, ein trefflicher Musikpädagog, geboren um 1812 in der Moldau, bildete sich in Wien musikalisch aus und widmete seit 1830 seine ganzen Kräfte dem edlen Zwecke, sein in der Cultur unter den europäischen Staaten sehr zurückstehendes Vaterland durch eine geordnetere Musikpflege auf eine höhere, zeitgemässe Stufe zu heben. Seiner rastlosen Thätigkeit gelang es endlich auch, im J. 1861 ein Conser-

vatorium in Jassy zu gründen und dasselbe trotz der schwierigsten Verhältnisse als Director zu einer gewissen Blüthe zu bringen. Als Künstler wie als Ehrenmann hoch geachtet, starb er in dieser Stellung am 7. Juni 1869. — Sein Sohn, Eduard C., geboren um 1840 zu Jassy, bildete sich in Berlin in allgemeiner musikalischer Beziehung und namentlich als Violinist beim kgl. Conzertmeister Hubert Ries gründlich aus, sodass er bereits 1855 als Virtuose in verschiedenen Conzerten mit Beifall auftreten konnte. In jener Zeit liess er auch einige kleinere Klaviercompositionen erscheinen, welche freundlich aufgenommen wurden. Um 1860 wandte er sich nach Paris, vollendete seine Violinstudien bei Vieuxtemps und kehrte sodann in sein Vaterland zurück, von wo aus bis jetzt nur wenige Nachrichten über ihn in die Oeffentlichkeit gelangt sind.

Caulery, Jean, Kapellmeister am Hofe der Katharina von Medici, lebte später, um 1556, zu Brüssel und veröffentlichte eine musikalische Sammlung unter dem Titel: »*Jardin musical, contenant plusieurs belles fleurs de chansons spirituelles à trois et quatre parties*« (Antwerpen, 1556).

Caurroy, François Eustache **du,** Herr von Saint Frémin, ein hochgeachteter französischer Musikgelehrter und Kirchencomponist, war ein Zeitgenosse Palestrina's und Orlando Lasso's, da er 1549 und zwar in Cherberoy bei Beauvais geboren. Er gehörte dem geistlichen Stande an, war Canonicus der *Sainte-Chapelle* in Paris und Prior von *Saint-Aïoul de Provins* und zugleich Kapellmeister der Könige Franz II., Karl IX., Heinrich III. und IV. von Frankreich. Wegen seiner tiefen und umfassenden Kenntnisse erhielt er den Beinamen: *Prince des professeurs de musique.* Er starb am 7. August 1609. Man kennt von seinen musikalischen Arbeiten: »*Preces ecclesiasticae ad numeros musices redactae*« (2 Bücher; Paris, 1609) und nach seinem Tode erschienen: »*Mélange de musique, contenant des chansons, des psaumes, des noëls*« (Paris, 1610), »*Fantaisies à trois, quatre, cinq et six parties*« (Paris, 1610). Auf der Staatsbibliothek zu Paris bewahrt man im Manuscript eine fünfstimmige *Missa pro defunctis,* welche bis in den Anfang des 18. Jahrhunderts bei den Exequien der Könige von Frankreich regelmässig in St.-Denis ausgeführt werden musste. Eines der C.'schen *Noëls* (Weinachtslieder), der bereits erwähnten »*Mélange de musique*« entnommen, hat Burney im dritten Bande seiner »Musikgeschichte« abdrucken lassen.

Cavaccio, Giovanni, italienischer Tonsetzer, geboren um 1556 zu Bergamo, wurde als Sänger nach Deutschland berufen und war als Kirchensänger zuerst in München, später in Rom und Venedig angestellt. Er wurde endlich Kapellmeister an der Kathedralkirche seiner Vaterstadt und starb daselbst am 11. August 1626 in gleicher Stellung an der Kirche *Santa Maria maggiore.* Seine zahlreichen, zu ihrer Zeit sehr beliebten Compositionen bilden Motetten, Psalme, Hymnen, Madrigale, Canzonetten, die in der Zeit von 1581 bis 1611 in Mailand und Venedig im Druck erschienen sind. Einige Stücke C.'s theilt auch Bonometti in seinem »*Parnassus musicus*« mit.

Cavaceppi, Giovanni, berühmter italienischer Buffosänger, geboren 1803 zu Loretto, machte in Mailand Gesangstudien und widmete sich seit 1820 der Bühnenlaufbahn, die er jedoch bald wieder unterbrechen musste, um sie erst 1828 ungehindert fortsetzen zu können. Seine unwiderstehlich komische Darstellung und sein unversieglicher gesunder Humor machten ihn trotz mittelmässiger Stimme zum Liebling des Publicums aller italienischen Städte, in denen er auftrat, und sein Ruf war auf der ganzen Halbinsel verbreitet. Leider jedoch starb er schon am 29. Jan. 1838 zu Ancona.

Cavalcata (ital.) hiess im Mittelalter ein namentlich bei der französischen Ritterschaft in Gebrauch gewesener Schlachtruf, der durch Trompeten ausgeführt wurde. Näheres darüber ist unbekannt (s. auch *Cavalquet*). 0.

Cavaletto (ital.; franz.: *chevalet*), ist dasselbe wie Ponticello (s. d.), also der Steg auf Saiteninstrumenten: die Vorschrift *a cavaletto* ist identisch mit *sul ponticello.*

Cavaliere, Emilio **del,** auch Cavalieri geschrieben, Miterfinder der Recitativform, war ein römischer Edelmann und um 1550 zu Rom geboren. Später lebte er

als Kapellmeister (nach Anderen als Generalinspector der Künste und Künstler) am Hofe des Grossherzogs Ferdinand von Medici in Florenz. Er wird von Einigen, im Hinblick auf seine Schäferspiele mit Musik: *»Il satiro«* und *»La disperazione de Filene«*, (1590 in Florenz bei Hofe aufgeführt), als der Erfinder der Oper ausgegeben, und Galilei, Graf Bardi, Caccini, Peri und Rinuccini sollen mit ihren Bestrebungen, die Musik melodischer zu gestalten und sie der schwerfälligen Madrigalenform zu entreissen, nur an C. angeknüpft haben. Ferner sollen auch in den angeführten musikaschen Spielen, so wie in C.'s *»Ginoco della cieca«* und der *»Rappresentazione di anima e di corpo«*, welches letztere man auch hin und wieder als das erste Oratorium bezeichnet, schon recitativartige Sätze und Gesangsverzierungen, z. B. der Gruppetto und der Triller vorkommen. Endlich soll auch C. mit zu den Ersten gehört haben, die einen *Basso continuo* und eine selbstständige Begleitung zu ihren Compositionen gesetzt haben. Das Todesjahr C.'s ist noch nicht zu ermitteln gewesen: es scheint aber aller Wahrscheinlichkeit nach kurz vor das J. 1600 zu fallen.

Cavalieri, Buonaventura, Professor der Mathematik zu Bologna, war 1598 zu Mailand geboren und hat ein grösseres, auf die Musik bezügliches Werk herausgegeben. Er starb 1647 zu Bolgna.

Cavalieri, Catarina, treffliche Sängerin der kaiserl. Hofoper in Wien, war 1761 in Italien geboren und daselbst auch zur dramatischen Künstlerin gebildet worden. Nach Wien berufen, sang sie daselbst einige Zeit, wurde zu Ausgang des 18. Jahrhunderts pensionirt und starb im J. 1801.

Cavalieri, Girolamo, ausgezeichneter italienischer Tonsetzer und Organist, gleichzeitig Priester der armenischen Congregation im Kloster *San Damiano* zu Monforte, war zu Ende des 15. Jahrhunderts geboren. Von seinen gedruckten Compositionen werden aufgeführt: *»Nuove metamorfose«* zu fünf und sechs Stimmen mit Bass oder Orgel (3 Bücher; Mailand, 1600, 1605 und 1610) und Madrigale (Löwen, 1616).

Cavalletta (ital.), identisch mit *Cabaletta* (s. d.).

Cavalli, Francesco, eigentlich Caletto mit seinem Familiennamen geheissen, einer der ersten und berühmtesten Operncomponisten, der zur Förderung der dramatischen Gesangformen erheblich beigetragen hat, wurde um 1610 in Venedig geboren und war 1668 daselbst Kapellmeister an der Marcuskirche und als Orgelspieler hochgeschätzt. Wichtiger für die Musikgeschichte ist es, dass er zahlreiche Opern (angeblich 45) componirt und in Venedig zur Aufführung gebracht hat. Eine derselben: *»Xerxès«* (*»Serse«*) musste er auch in Paris aufführen, wohin ihn der Cardinal Mazarin zur Mitwirkung bei den Vermählungsfestlichkeiten Ludwig's XIV. berufen hatte. Pianelli behauptet in seinem Buche *»Dell' opera in musica«*, dass C. der Erste gewesen sei, der in seinen Opern die Arie eingeführt habe, während vor ihm ausschliesslich die recitativische Schreibart geherrscht habe. Wann C. gestorben, ist bis jetzt noch nicht ermittelt worden, doch steht es fest, dass er noch im J. 1672 am Leben war. Im vierten Bande seiner »Musikgeschichte« theilt Burney einige Fragmente, so wie eine ganze Arie von C. mit.

Cavallini, Ernesto, berühmter italienischer Clarinettvirtuose der Gegenwart, wurde am 30. August 1807 zu Mailand geboren und auf dem Conservatorium daselbst allseitig ausgebildet. Nach seinem Abgange von dieser Anstalt wurde er sofort erster Clarinettist im Orchester des *San Fenice*-Theaters in Venedig, war hierauf einige Zeit Hautboist bei einer sardinischen Regimentskapelle und wurde endlich in Mailand erster Clarinettist am Scala-Theater und Professor dieses Instrumentes am Conservatorium. Auf seinen verschiedenen Kunstreisen in Italien, Frankreich, Belgien, Deutschland und besonders Russland hatte er namhafte Erfolge und wurde als einer der geschicktesten und geschmackvollsten Bläser der Gegenwart bewundert. Ausserdem hat er eine bedeutende Anzahl von Concerten, Fantasien, Capricen, Variationen u. s. w. componirt und herausgegeben, die bei den Clarinettisten als brauchbarer Uebungs- und Unterhaltungsstoff sehr beliebt sind. — Sein Bruder, Eugenio C., wurde auf dem Conservatorium zu Mailand hauptsächlich zu einem ausgezeichneten Violinspieler ausgebildet. Zuerst als erster Violinist im Orchester des Scala-Theaters angestellt,

wurde er 1842 Orchesterdirigent desselben Theaters. Als Componist hat er sich durch verschiedene, im Druck erschienene Arbeiten für sein Instrument gleichfalls bekannt gemacht.

Cavallo, Fortunatus, Kapellmeister und Componist, geboren 1738 im Bisthum Augsburg, erhielt seinen ersten wissenschaftlichen sowohl wie musikalischen Unterricht auf dem Seminar der Stadt Augsburg, studirte dann in Regensburg Composition bei Giulini und Riepel und wurde 1770 an der Domkirche zu Regensburg als Kapellmeister angestellt, in welcher Stellung er 1801 starb. C.'s zahlreiche Arbeiten, die meist Manuscript geblieben sind und in Messen, anderen Kirchenstücken, Cantaten, Sinfonien, Klavierconzerten u. s. w. bestanden, sind zum grössten Theil bei dem grossen Brande in Regensburg im J. 1809 vernichtet worden. — Sein Sohn, Wenzel C., war, vom Vater unterrichtet, gleichfalls ein gediegener, tüchtiger Tonkünstler, der, 1781 in Regensburg geboren, seine höheren Studien bei dem fürstl. Thurn- und Taxis'schen Hofviolinisten und Componisten Anton Joseph Liber machte. Von seinen Compositionen stehen die Messen und Kirchenstücke noch immer in grossem Ansehen.

Cavalquet oder *le marche* (franz.) ist der Name eines französischen Cavaleriesignales. Diese Bezeichnung, dem italienischen *cavalcata* (s. d.) wohl nachgebildet, ist in neuerer Zeit für verschiedene Bewegungen der Cavalerie gewechselt worden; in letzter Zeit galt er für ein Signal, das den Marsch der Truppe anzeigte und aus einem sogenannten Posten (s. d.) und einem Abbruch (s. d.) bestand.

Cavata oder **Cavatina** (ital.) ist im Allgemeinen ein arienartiges Gesangstück für eine Solostimme, welches sich von der wirklichen Arie in mehreren wesentlichen Punkten unterscheidet. Zunächst ist die C. kürzer, da sie nur einen Theil, keine Repetition hat, obwohl der Text in der Regel mehr Verse zeigt, als der der Arie, wesshalb denn auch gar keine oder nur wenige Wortwiederholungen vorkommen. Dem Inhalte nach ist sie weit mehr zur Betrachtung und Beschaulichkeit als zum Leidenschaftlichen geneigt. Sylbendehnungen und Melismen sind, der Wortbehandlung entsprechend, in der Melodiebildung entweder ganz ausgeschlossen oder finden nur sehr beschränkte Anwendung. Die Melodie ist gewöhnlich sehr einfach, zwischen Arie und Arioso die Mitte haltend und hat auch mitunter etwas Recitirendes. Diese Auffassung der C. hat in den Gesangformen bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts hinein volle Geltung und Berechtigung gehabt. Die moderne Auffassung des Begriffes und demgemässe Behandlung der Form ist zu Gunsten der dramatischen Wirkung weniger stereotyp. Ausser der oft ziemlich willkürlichen Bezeichnung des Componisten (namentlich in französischer Opernmusik) möchte wohl nur der mehr lyrische Charakter der C., gegenüber der des dramatisch leidenschaftlichen Ausdruckes fähigen Arie jetzt noch als Unterscheidungsgrund dienen können. — In alter Zeit nannte man C. auch ein Arioso am Schlusse eines Recitativs, worin die Empfindung sich sammelt und der Ausdruck zur gesangvollen Melodie wird (vergl. in dieser Beziehung Mattheson, »*Critica mus.*« II, 146).

Cavati, Giovanni, italienischer Kirchencomponist, der um 1600 als Kapellmeister in Bergamo lebte und einige Arbeiten hinterlassen hat.

Caveirac, Jean Novide, Abbé und Weltpriester, geboren am 16. März 1713, lebte zu Paris und trat als einer der heftigsten Gegner Rousseau's in dem bekannten gelehrten Streite über die französische Musik mit auf.

Cavendish, Michel, ein englischer Tonkünstler, dessen Lebenszeit in das Ende des 16. Jahrhunderts fällt. Einige seiner mehrstimmigen Gesänge sind bis jetzt erhalten geblieben.

Cavi, Giovanni, fleissiger italienischer Kirchencomponist, lebte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und war Kapellmeister an der Kirche *San Giacomo de' Spagnuoli* in Rom. Abbate Santini in Rom war im Besitz folgender Werke C.'s: zwei vierstimmige Messen mit Instrumentalbegleitung, ein *Beatus vir* und ein *Laudate*, beides vierstimmig und mit Orchester, und ein *Beatus vir* für drei Solostimmen, Chor und Orchester.

Cavos, Caterino, Operncomponist, geboren 1775 in Venedig, wo sein Vater Director des *Teatro Fenice* war, zeigte schon in seinen Kindesjahren bedeutende musikalische Anlagen und erhielt zu seinem ersten Musiklehrer den berühmten Francesco Bianchi, Organisten zu *San Marco*. Er machte so schnelle Fortschritte, dass man ihm in seinem 12. Jahre (1787) die Leitung der Proben im Theater übertragen konnte. Bei dem Einzug Kaiser Leopold's II. in Venedig schrieb er eine Cantate, die grosses Aufsehen erregte. Vierzehn Jahre alt, wurde C. in Folge einer Preisbewerbung zum Organisten an *San Marco* erwählt, trat jedoch als edelmüthiger Sieger seinem armen Mitbewerber, der seine Familie zu ernähren hatte, die Stelle ab. Zur Feier des Friedens von Campo Formio 1797 componirte er eine Cantate, die ungemein gefiel. Für Padua schrieb er ein Ballet: *»Silfida«*. Bald jedoch kehrte er nach Venedig zurück, um von dort einem Rufe als Kapellmeister nach St. Petersburg zu folgen. Im J. 1798 ging er dahin ab und hat seitdem für die Musik in Russland sehr viel Gutes gewirkt. Die Gunst, in welcher er stand, benutzte er, um die russische Nationaloper zu heben. Er schrieb Opern auf russische Texte, u. A.: *»Ivan Susanin«*, worin er so manche Eigenthümlichkeiten der russischen Nationalmusik adoptirte. C. componirte noch ferner die russischen Opern: »Die Ruinen von Babylon«, »Der starke Elias«, »Der unsichtbare Prinz«, »Die drei Buckligen«, »Die Liebespost«, »Die Herrschaft von zwölf Stunden«, »Die Tochter der Donau«, »Der Flüchtling«, »Der dichtende Kosak«, »Die eingebildete Unsichtbare«, »Eine neue Verlegenheit«. Diese 13 Opern wurden für die russische Nationalbühne geschrieben und enthalten viel Treffliches. Die Oper »Die drei Sultaninnen« schrieb er für die französische Bühne in St. Petersburg. Ausserdem componirte C. sechs Ballete, Vaudevilles, Chöre und eine Menge populär gewordene russische Lieder, unter welchen eines, mit den Anfangsworten »Komm, o Freund«, auch in Deutschland sehr bekannt und beliebt geworden ist. C. arbeitete sehr leicht, und so gewann er noch Zeit genug, um in dem Institute der heil. Katharina und dem adeligen Fräuleinstift Musikunterricht zu ertheilen, und starb am 28. April 1840 in St. Petersburg. M-s.

Cayapas-Indianer in dem südamerikanischen Ecuador, führen als Bezug auf ihren Instrumenten hölzerne Saiten, die sie aus den Fasern der Cocospalmen-Blattstiele bereiten. Diese Saiten verstehen sie in verschiedener Stärke zu fertigen, und sollen dieselben nach dem Urtheile sachkundiger Hörer ihrer Musik sehr elastisch sein und im Klange unseren Metallsaiten wenig nachstehen. 2.

Caylus, Comte **de,** französischer Archäolog, geboren am 31. Octbr. 1682 zu Paris, gestorben am 5. Septbr. 1765 ebendaselbst, hat auch in der Musik der Alten eingehende Forschungen gemacht und mehrere Bücher über diesen Gegenstand veröffentlicht.

Cazot, François Felicien, französischer Tonkünstler, geboren am 6. April 1790 zu Orleans, kam 1804 auf das Pariser Conservatorium und errang dort zu wiederholten Malen erste und zweite Klavierspiel- und Compositionspreise. Nach Vollendung seiner Studien ging er 1821 nach Brüssel, kehrte nach einigen Jahren nach Paris zurück und ertheilte an beiden Orten Musikunterricht, ohne weiter in die Oeffentlichkeit zu treten.

Cazotte, Jacques, ein durch die Leichtigkeit und Gewandtheit seines Styles rühmlichst bekannter französischer Schriftsteller, geboren 1720 zu Dijon, starb am 25. Sept. 1793 unter der Guillotine in Paris als ein Opfer der Revolution. Das merkwürdigste, hierher gehörige Beispiel seiner fast unbegreiflichen Leichtigkeit im Arbeiten ist der von ihm verfasste Text der komischen Oper *»Les sabots«*, componirt von Rameau, die er in einer einzigen Nacht vollendete.

Cazzati, Maurizio, irrthümlicher Weise auch Cazzoti geschrieben, ein verdienstvoller italienischer Componist, geboren um 1620 zu Mantua, war zuerst an der Kirche *San Andrea* seiner Vaterstadt, dann an der Kathedrale in Bergamo und endlich seit 1657 an der Kirche *San Petronio* in Bologna Kapellmeister. Im J. 1674 zog er sich in seine Vaterstadt zurück und starb daselbst im J. 1677. Eine überaus grosse Anzahl seiner Messen, Motetten, Psalme, Vespern, Litaneien, Cantaten u. s. w. sind im Druck erschienen.

C. B., häufig in Partituren anzutreffende Abkürzung für *Contrabasso*.

C barré (franz.), wörtlich das durchgestrichene *C* (𝄵), welche Benennung bei den Franzosen das Allabreve-Tactzeichen bezeichnet.

C. D., Abkürzung für *colla destra*.

C-dur ist der Name derjenigen Tongattung, welche zu allen anderen Dur-Tonarten des modernen abendländischen Tonsystems als Modell angewandt wird; sie entspricht in ihrer Tonbenennung und Tonstufenanordnung der ionischen Octavgattung der Griechen. Die Annahme Jos. Lazarino's oder dessen Zeitgenossen, dass der tiefste durch die Menschenstimme erzeugbare Ton *C* sei; die physikalischen Forschungen, welche in einer tieferen Octave von *C* die Grenze des Hörbaren entdeckten; die in frühester christlicher Zeit gebrauchte diatonische ionische Octavgattung, welche die Eigenheiten des *Semitonium modi* (s. d.) in sich hatte und dessen so bedeutungsvolle Herrschaft in der modernen abendländischen Musik begründete; die in ihrer alphabetischen Benennung der Normal-Moll-Tonleiter — *A* — durchaus gleiche Art und die sich monumental bei den Tasteninstrumenten verewigte Tonordnung: bewirkten in gleicher Weise, dass die Tonart *C*-dur das Urbild für alle ähnlichen Tonarten wurde. Man beachte nur die Tastaturen unserer Pianos, die alle so eingerichtet sind, dass die langen Tasten eben den Tönen der Tonleiter von *C*-dur entsprechen, so wie unsere Notenschrift, in welcher die Tonstufen, so lange sie durch kein Versetzungszeichen erhöht oder erniedrigt werden, der Reihe der Naturtöne der *C*-dur-Tonleiter, oder was dasselbe sagen will, der Reihe der Untertasten eines Pianos entsprechen, und Jedem wird das oben Gesagte klarer einleuchten. Diese Notirungsart ohne Vorzeichnung hat ausser *C*-dur noch *A*-moll, und desshalb nennt man *C*-dur wohl die parallele Dur-Tonart von *A*-moll; den sicheren Entscheid jedoch, ob ein Tonstück aus *C*-dur oder *A*-moll geht, giebt dem Hörer nur die Wirkung des entsprechenden *Semitonium modi* und der tiefste Basston am Schluss desselben. Der Quinten- oder Quartenzirkel (s. d.) von *C* ab erzeugt die Folge der in der Vorzeichnung je ein Kreuz oder *Be* mehr erhaltenden Tonarten der Dur-Gattung, deren nach den chromatischen Scalatönen 24 sein müssen, welche Zahl sich aber im Gebrauch auf die Hälfte zurückführen lässt, da für jeden Ton eine doppelte Benennung stattfindet (s. Temperatur) und man gewöhnlich in der Notirung die Art der Aufzeichnung bevorzugt, welche die geringste Zahl der Versetzungszeichen fordert. Ihren Namen Dur, von *durus*, hart, entsprungen, hat diese Tongattung wohl desshalb erhalten, weil sie in der Anordnung ihrer Intervalle stets eine Unwandelbarkeit bewahrt und nur zwei Arten der Stufenfortschreitungen zeigt, ganze und halbe Töne, von denen die Halbtöne nur einmal auf einander folgend erscheinen dürfen: während die Moll-Tongattung in ihren Stufenfortschreitungen vielfacher Veränderungen gesetzlich fähig, und selbst hin und wieder das Auftreten eines grösseren Intervalles als ein Ganzton geboten ist, oder die Aufeinanderfolge von mehreren Halbtönen (s. *A*-moll). — Richtet man nun seine Aufmerksamkeit auf die akustische Feststellung der Tonverhältnisse in Dur, so zeigt der jetzige Gebrauch eine in kleinen Verhältnissen zweifach verschiedene *C*-dur-Tonleiter, die diatonische und die gleichtemperirte, welche in der Notirung nicht unterschieden werden können, deren Darstellung aber, von dem Erkennen und Wiedergebungsvermögen des Darstellers durchaus abhängig, dem Ohre sich oft sehr bemerkbar macht. Die gleichtemperirte Scala von *C* sollen alle Tasteninstrumente in ihrer grössten Reinheit geben; die diatonische hingegen wird annähernd von den Blasinstrumenten, und mehr als von diesen noch von den Streichinstrumenten gepflegt, und zwar, so viel als es andere gleichzeitige Tonwirkungen gestatten. Wenn der akustische Unterschied in diesen Tonverhältnissen durch Zahlen versinnbildlicht auch klein zu nennen, so ist er dennoch oft bedeutend genug, dem Ohre sehr kenntlich zu werden. Er bringt, je nach der Geübtheit des Tongebers und je nach den Eigenheiten seines Instrumentes, in mehrstimmigen Tonstücken oft eine Verschiebung der Tonhöhe in denselben hervor, die nach der neuerdings sich bemerkbar machenden Eigenthümlichkeit, das *Semitonium modi* sehr scharf zu intoniren, oft störend wirken kann, wenn der Tonzeuger nicht rechtzeitig fühlend eine Rückwirkung eintreten zu lassen vermag. Diese fühlenden Abwägungen der Tongeber, die bald den einen, bald

den anderen Tonverhältnissen sich zuneigen, bewirken bei Zusammenwirkungen mehrerer Tonquellen das sogenannte Ensemble (s. d.) derselben. Die Wissenschaft hat beide Tonverhältnisse als gesonderte Kunstelemente aufgestellt und, um schaulich diese mitzutheilen, möge hier eine Tabelle folgen, die ausser der romanischen und deutschen Benennung, die ionische Octavgattung und die diatonische und gleichschwebende *C*-dur-Tonleiter der Jetztzeit neben einander zeigt, welche die Schwingungszahlen der Töne nach heutiger Tonhöhe relativ und absolut giebt.

Namen der Töne.		Schwingungen der Töne nach dem jetzigen Kammerton.					
Romanisch.	Deutsch.	Ionisch.		*C*-dur diatonisch.		*C*-dur gleichtemperirt.	
		relativ	absolut	relativ	absolut	relativ	absolut
ut''	*c''*	2,00	525	2,000	525	2,00	525
si'	*h'*	1,89	496,125	1,875	492,18	1,887	495,53
la'	*a'*	1,69	443,425	1,677	437,5	1,681	437,5
sol'	*g'*	1,50	393,75	1,500	393,75	1,498	393,3
fa'	*f'*	1,33	349,125	1,333	349,99	1,335	350,39
mi'	*e'*	1,27	333,375	1,25	329,125	1,259	330
re'	*d'*	1,125	295,3	1,125	295,3	1,122	294,64
ut'	*c'*	1,00	262,5	1,000	262,5	1,000	262,5

Wenn nun ein Tonstück in Dur durch Gesang oder Streichinstrumente gegeben wird, so offenbart sich in demselben stets die grösste Neigung, die diatonische Stimmung zu geben. Das *Semitonium modi* ist in der Ausführung gewöhnlich noch über die wissenschaftliche Feststellung hinausgehend dem siebenten der ionischen Octavgattung ähnlich und der darauf folgende Grundton, wenn in dieser Weise sich ein erhöhter Scalaton giebt, höher denn der eigentliche gleichnamige Ton der Urscala. Jedes Intervall dieser neuen durch Modulation gebotenen Scala wird nun der Normaltonleiter entsprechend gebildet werden müssen, und somit müsste das ganze Tonniveau erhöht erscheinen. Die Ungenauigkeit des menschlichen Ohres jedoch gestattet hierin, ohne verletzt zu werden, kleine Abweichungen, man könnte sie fast Tonbreiten nennen, zu machen, welche bald zu Gunsten dieses Erfordernisses, bald zu Gunsten der Urscala ausgebeutet werden können. Das Tongedächtniss der, wie man zu sagen pflegt, mit feinem Gehör begabten Musiker vermag nun instinctiv diese dem Ohre nicht übelklingende Tonbreite zu Gunsten der augenblicklichen Situation auszubeuten, und schafft ein gutes Ensemble, indem dasselbe rechtzeitig stets den präcisen Scalaklang wieder zu erreichen strebt. Diese Bemühung wird bei der Tongebung durch Instrumente noch durch die festen Töne der Instrumente wesentlich unterstützt. Somit ist die wissenschaftlich als fehlerhaft sich kennzeichnende Einrichtung des menschlichen Ohres diejenige Eigenschaft desselben, welche dieser Tongebung in der modernen abendländischen Musik eine Möglichkeit gewährt und dieser Musik wahrscheinlich die Zukunft erkämpfte, da dadurch derselben es allein mehr als jeder anderen Kunst möglich ist, ein treues Bild des Lebens zu geben, indem jeder Augenblick in der That einer neuen Tonwelt Gebilde uns vorführt. — Diese Eigenheit der abendländischen Musik hat in früheren Entwickelungszeiten allmälig dahin geführt, dass man, indem man überhaupt annahm, dass Musik durch Worte beschreibbare Gemüthsstimmungen zu geben vermöchte, auch jeder Tonart seine besondere zuschrieb (s. Charakteristik der Tonarten). Schubart, der alle derartigen Bemühungen sammelte und sichtete, schrieb in seinem Werke, »Ideen zu einer Aesthetik« II. Theil, in Kürze alle Annahmen der bisherigen Forscher in diesem Wissensbereiche auf und vermerkte als der *C*-dur-Tonart eigenen Charakter: Unschuld, Einfalt, Naivetät, Kindersprache und Jugendgedanken. — Jetzt ist bei Tonschöpfungen für die Wahl der Tonart nur die Fähigkeit der Tonwerkzeuge. Modificationen zwischen den beiden Tonleitern, der

diatonischen oder gleichtemperirten, theilweise genügen zu können, entscheidend. Man findet desshalb Orchestercompositionen, in denen besonders die Streichinstrumente Verwerthung finden, meist in Kreuz-Tonarten aufgezeichnet, während man solche, die durch Blasinstrumente gegeben werden, lieber in *Be*-Tonarten notirt. Bei Tasteninstrumenten entscheidet gewöhnlich die leichtere Spielweise über die Tonart. *C*-dur ist somit in neuester Zeit nicht gerade eine derjenigen Tonarten, in der man Tonstücke von grösserem Umfange aufzuschreiben pflegt. C. B.

Ce ist in der Bebisation (s. d.) die syllabische Benennung des gewöhnlich *c* verzeichneten Tones unserer Tonleiter, und in der Bocedisation (s. d.) oder Bobisation syllabische Benennung für *d*. †

Če. Die zahlreichen mit diesen Anfangsbuchstaben beginnenden Namen der czechischen Sprache findet man hinter Cz eingereiht.

Ceccarelli, Francesco, ausgezeichneter italienischer Opernsänger, geboren 1752 zu Foligno im Kirchenstaate, hatte auf den grössten Bühnen bereits Aufsehen gemacht, als er um 1795 für die Italienische Oper in Dresden engagirt wurde. Mit dem Titel eines Kammersängers starb er daselbst auch am 21. Septbr. 1814. Seine Stimme und sein Vortrag wurden ihrer Zeit als vorzüglich anerkannt, Spiel und Darstellung waren dagegen weit vom Stadium der Gewandtheit entfernt, sodass er als Conzertsänger eine grössere Wirkung hervorzurufen im Stande war, wie als Bühnensänger.

Ceccarelli, Odoardo, gelehrter italienischer Tonkünstler und berühmter Sänger, geboren zu Mevania im Kirchenstaate, kam 1628 als Tenorsänger in die päpstliche Kapelle. Er war auch ein in der musikalischen Metrik sehr bewanderter Gelehrter, der treffliche lateinische Verse verfasste und behufs Feststellung des Versmaasses, der Accentuirung und Interpunktion der bereits componirten oder noch zu componirenden Kirchentexte zu Rathe gezogen wurde. Auch war er es, der vom Papst Urban VIII. beauftragt wurde, im Verein mit Allegri, Landi und Naldini die Hymnen mit dem gregorianischen Gesang und die Palestrina's zu redigiren und herauszugeben, in Folge dessen das Sammelwerk »*Hymni sacri in breviario romano etc.*« (Antwerpen, 1644) entstand. C. schwang sich bis zum Kapellmeister der päpstlichen Kapelle empor, zu welchem Amte er 1652 berufen wurde, starb aber schon wenige Jahre darauf.

Cecchelli, Carlo, italienischer Kirchencomponist, war in dem Zeitraum von 1646 bis 1649 als Nachfolger Benevoli's Kapellmeister an der Kirche *Santa Maria maggiore* in Rom und gab eine Sammlung vierstimmiger Messen ohne Begleitung (Rom, 1651) heraus. Er ist identisch mit dem bei Kircher, Gerber u. A. unrichtig Cecchielli geschriebenen Meister.

Cecchi, Domenico, berühmter italienischer Sänger, geboren um 1660 zu Cortona, sang zuerst auf den bedeutendsten Bühnen seines Vaterlandes, erwarb sich einen grossen Ruf und kam endlich nach Wien, wo man seine Stimme und Schule wahrhaft feierte. Im J. 1702 verliess er Deutschland wieder und sang noch bis 1706 in Italien, worauf er in seinen Geburtsort zurückkehrte und daselbst 1717 in Zurückgezogenheit starb.

Cecchini, Angelo, italienischer Musiker des 17. Jahrhunderts, der an einem der Herzogshöfe seines Vaterlandes angestellt war und 1649 Ottaviano Castelli's Schäferspiel »*La sincerità trionfante, ossia l'Ercoleo ardire*« in Musik gesetzt hat.

Cecchino, Tommaso, italienischer Tonsetzer aus dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts, von dem sich noch Messen, Motetten, Psalme und Madrigale erhalten haben, welche die Bibliothek in Lissabon aufbewahrt.

Cecconi, Luigi, römischer Musiker, welcher, als zu Anfang des 17. Jahrhunderts lebend, rühmlich erwähnt wird, von dem im Uebrigen aber kaum noch mehr als der Name bekannt geblieben ist.

Cédâri, eine indische Tonart, hat acht Intervalle in der Octave, steht auf ungefähr unserem *gis'* und wird annähernd in unserer Notenschrift folgendermassen verzeichnet:



Näheres ist in dem Artikel Indische Musik zu finden. 2.

Celano, Tommaso di, geistlicher Dichter, geboren in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zu Celano bei Neapel, soll der Verfasser des gereimten Abschnittes des Messtextes sein, welcher mit den Worten beginnt: »*Dies irae, dies illa*«.

Celere (ital.), musikalische Vortragsbezeichnung in der Bedeutung von geschwind, hurtig, schnell.

Celestino, Eligio, berühmter italienischer Violinvirtuose, geboren 1739 in Rom, wo er auch seine Ausbildung empfing und, kürzere Conzertreisen abgerechnet, bis 1775 blieb. Im J. 1770 hörte ihn Burney, der ihn als einen der geschicktesten Virtuosen seiner Zeit rühmt, und ermunterte ihn, sich auch im Auslande hören zu lassen. In Folge dessen besuchte C., von den grössten Erfolgen begleitet, Frankreich und Deutschland, liess sich endlich in Ludwigslust als herzogl. Conzertmeister 1781 engagiren und erlangte von dort aus den Ruf, ein eben so trefflicher Orchesterdirigent als Geiger zu sein. Der Beifall, den er sich stets erworben hatte, verminderte sich auch nicht bei zunehmendem Alter, und noch in seinem 60. Jahre erfuhr er durch seine Vorträge in London ehrenvolle Auszeichnungen. In seiner Stellung zu Ludwigslust wirkte er eben so eifrig und fleissig, an keinen Abgang denkend, bis zu seinem Tode, der am 14. Januar 1812 erfolgte. Zu eigenem Schaffen hatte er sich nie recht getrieben gefühlt und nur auf Andringen von Verlegern hatte er 1786 in Berlin drei Duos, in London 1798 sechs Sonaten für Violine und Violoncell veröffentlicht.

Celeustis (a. d. Griech.), s. Keleustis.

Cella, Louis Sebastian, rühmlichst bekannter deutscher Violinspieler und Componist, geboren um 1750 in Bayreuth, der noch 1799 in Wien lebte, wo er als Musiker sehr geschätzt war.

Cellarius, Simon, eigentlich Kelder (Keller) geheissen, ein angesehener niederländischer Tonsetzer der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, war in einem Dorfe bei Furnes in Flandern geboren und lebte um 1517 als angestellter Kirchensänger zu Soignies. Sehr beachtenswerthe Stücke seiner Composition befinden sich in den von seinem Zeitgenossen Georg Rhaw in Wittenberg herausgegebenen Sammelwerken.

Cellerier, Hilaire, italienischer Componist französischer Abkunft, geboren in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts zu Lucca, studirte in Viareggio und brachte daselbst 1837 eine *Opera semiseria* mit achtungswerthem Erfolg zur Aufführung.

Celli, Filippo, italienischer Operncomponist, geboren 1782 zu Rom, lieferte für die Hauptbühnen seines Vaterlandes eine grosse Menge von Partituren untergeordneten Werthes, z. B. »*Amalia e Palmer*«, »*Dritto e Rovescio*«, »*Don Timonello di Piacenza*«, »*Emma*«, »*Il corsaro*«, »*Le due duchesse*«, »*Ezio*«, »*Medea*«, »*L'ajo nel imbarazzo*«, »*L'amore muto*« u. s. w. Als Professor des Gesanges wurde er an das Conservatorium zu Madrid berufen, wo er von 1834 bis 1838 wirkte. Später liess er sich in London als Gesanglehrer nieder und starb daselbst am 21. August 1856.

Cello, sehr gebräuchliche Abkürzung für Violoncello (s. d.).

Celscher, Johann, ein in der Grafschaft Zips in Ungarn geborener sehr gewandter Contrapunktist des 17. Jahrhunderts, der 1597 seine musikalischen Studien vollendete und als Cantor in Marienwerder und von 1608 ab in Thorn thätig war. Er hatte eine bedeutende Anzahl mehrstimmiger Tonsätze drucken lassen, die sich in der königl. Bibliothek zu Berlin, so wie in den Bibliothen der preussischen Provinzen Preussen und Posen befinden. 2.

Celtische Musik, s. Keltische Musik.

Celtische Trompete, s. Karnyx.

Cembal d'amour hiess im Anfang des vorigen Jahrhunderts ein von Gottfried Silbermann in Freiburg erfundenes, dem Klaviere (s. d.) fast gleiches Tasteninstrument, welches von demselben sich nur durch seine Länge, Anschlagsweise und Klangfarbe unterschied. Es hatte nämlich gerade doppelt so lange Saiten als ein gewöhnliches Klavier, wesshalb es auch doppelt so lang gebaut war, und die Tangenten desselben liessen die Saiten durch Anschlag in der Mitte ertönen. In Folge dessen erklang von der Saite die höhere Octave, da jede Hälfte selbstständig vibrirte, und der Ton dieses Instrumentes war von dem der Klaviere dadurch unterschieden, dass er

stärker, länger anhaltend und sangreicher sich kundgab. Um den Anschlag zu ermöglichen, waren an beiden Seiten besondere Stege und Resonanzböden angebracht und die Saiten ruhten in ihrer Mitte auf einem mit Tuch belegten, so eingeschnittenen Stäbchen, dass die Tangenten die Saiten von demselben in die Höhe hebend, in eine klangwirkende Schwingung versetzen konnten. Diese Anschlagsart bewirkte bei verschiedenem Kraftaufwand des Spielers eine verschiedene Saitenspannung und dadurch das Erscheinen eines nicht immer in seiner Höhe gleichen Tones. Wenn auch das gewöhnliche Klavier in der Tonzeugung Aehnliches bietet, so konnte dies doch niemals so störend hervortreten, da die Saiten des Klavieres halb so lang und der Anschlag derselben nur nach einer Ausdehnung hin tongebend wirksam war. Obgleich man in jenen Tagen, wie diese Erfindung lehrt, schon den Wunsch hegte, mittelst der Tasteninstrumente ein *piano* und *forte* erzielen zu können, so lehrte doch die Erfahrung bald, dass der hier betretene Weg, dies zu erreichen, nicht der richtige sein konnte. Zwar verbesserte der Orgelbauer Hänel in Meissen das C. und suchte es dem Zeitgeschmacke entsprechender zu gestalten, indem er nämlich dem Instrumente einen sogenannten Cölestinzug (s. d.) zufügte und eine mit Tuch belegte Leiste an jeder Hälfte der Saiten anbrachte, die man nach Belieben zur Dämpfung benutzen konnte; doch diese Verbesserungen zeigten sich dem Wunsche der Zeit noch weniger entsprechend. Es ist daraus erklärbar, dass das C. in der verbesserten Gestalt sich jetzt gar nicht mehr vorfindet, während dasselbe in seiner ursprünglichen Bauart doch noch zuweilen in Böhmen im Gebrauch ist. †

Cembalist, Klavierspieler, Pianist.

Cembalo (ital.), s. Klavier. — *C. verticale,* ein aufrechtstehender Flügel, ein Clavicytherium.

Cembalo angelico (ital.), s. Clavicembalo.

Cembalo onnicordo (ital.), auch unter der Benennung *Proteus* bekannt, ein viel- oder allsaitiges klavierähnliches Instrument, ist in seiner inneren Einrichtung uns gänzlich unbekannt; es kam nicht lange nach seiner Erfindung wieder ausser Gebrauch. Als Erfinder desselben wird Francesco Nigetti genannt, der 1650 zu Florenz lebte. Vergl. D. Maria Nanni, »*De Florentinis inventis*« Seite 72 (Ferrara, 1731). †

Censorinus, ein römischer Grammatiker und Philosoph um die Mitte des 3. Jahrhunderts n. Chr., unter der Regierung der Kaiser Alexander Severus, Maximinus und Gordianus lebend, lieferte um das J. 238 in einem für jene Zeit erträglichen lateinischen Style unter dem Titel: »*De die natali*« eine Reihe von Aufsätzen über Astronomie, Chronologie, Mathematik u. s. w., worin er auch die Musik vom geschichtlichen und pythagoräisch-philosophischen Standpunkte aus behandelt. Erhalten gebliebene Fragmente eines anderen Buches: »*De naturali institutione*«, welches gleichfalls einige von Musik handelnde Abschnitte aufweist, die dem C. zuerkannt wurden, sind demselben von der philologischen Kritik abgesprochen worden.

Cento, Giovanni Antonio, italienischer Kirchencomponist, war zugleich Franciscanermönch und fungirte als Kapellmeister in Padua, 1660 an der Kirche *San Francesco* in Bologna. Seine zahlreichen Kirchenstücke sind Manuscript geblieben.

Centone (ital.; franz.: *Centon*), eigentlich ein aus verschiedenartigen Stücken oder Lappen zusammengeflicktes Zeug, wurde bezeichnend auf solche Musikwerke grösseren Umfanges, als Oratorien, Messen, Opern u. s. w. übertragen, die aus verschiedenen fremden Melodien oder aus Bruchstücken anderer Componisten in veränderter oder unveränderter Form, zusammengestoppelt sind. Bei einer solchen Zusammensetzung kann sowohl offenkundige Absicht, als auch der Gedanke, die Zuhörer zu täuschen, die den Verfasser leitende Ursache sein. In beiden Arten wird der Ausdruck bei den Italienern auch wohl gleichbedeutend mit *Pasticcio* gebraucht, obwohl letzterer eigentlich mehr bunt zusammengewürfelte Programme bezeichnet. Das Verfahren selbst nennen die Italiener *centonizare,* die Franzosen *centoniser.* Für Stücke kleineren Umfanges, welche auf diese mehr oder weniger unkünstlerische Weise zusammengesetzt sind, gebraucht man übrigens nicht den Ausdruck C., sondern nennt sie Quodlibets, Potpourris u. s. w.

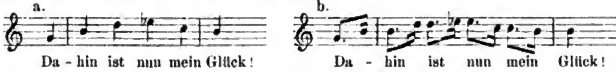
Centorio, Marc' Antonio, italienischer Componist aus Vercelli, wo er zu Ende des 16. Jahrhunderts geboren war. Seine schon auf der Schule hervortretende schöne Stimme war die Ursache, dass er nach Mailand geschickt wurde, um Gesang und Composition zu studiren. Gleichzeitig empfing er die Priesterweihen und in Folge dessen ein Canonicat an der Kirche *Santa Maria maggiore* zu Vercelli, an der er später auch Kapellmeister wurde. In diesem Amte schrieb er zahlreiche Kirchenstücke, trat aber auch als Instrumentalcomponist auf, indem er für den savoyischen Hof, als derselbe längere Zeit in Vercelli residirte, einige Sinfonien schrieb und zur Aufführung brachte.

Cépède (franz.), s. *Lacépède.*

Cephesias, s. Kephesias.

Ceracchini, Francesco, italienischer Kirchencomponist und Lehrer des Contrapunktes, geboren 1748 zu Asina lunga, bekleidete 1796 die Kapellmeisterstelle an der Kathedralkirche zu Siena und hat viele Kirchenstücke aller Art geschrieben, wie auch zahlreiche Schüler gebildet.

Cercar la nota (ital.), ein in der Gesanglehre gebräuchlicher technischer Ausdruck, der wörtlich genommen »das Suchen der Note« heisst und dem entsprechend das Verfahren der Stimme bezeichnet, wonach man einen folgenden Ton bereits schon mit auf die Sylbe des vorangehenden nimmt, oder mit anderen Worten: einen Ton zum nächstfolgenden so herüberzieht, dass letzterer bereits vor dem Momente seines vorschriftsmässigen Eintrittes, jedoch noch auf der Sylbe des vorangehenden zum Gehör kommt. In Noten ausgedrückt, würde Beispiel a., ausgeführt, wie es unter Beispiel b. verzeichnet ist, ein *C. l. n.* sein:



Einige Gesanglehrer bringen dies mehr oder weniger mechanische Verfahren mitunter bei Sängern in Anwendung, denen das sichere Treffen der Intervalle Schwierigkeiten bereitet.

Cercia, Domenico, italienischer Componist, welcher gegen Ende des 18. Jahrhunderts hin in Neapel lebte und ein Schüler Fenaroli's war. Er hat zahlreiche Werke, sowohl für die Kirche als für das Theater geschrieben. Von den letzteren führt Fétis neun Opern auf, worunter zwei im neapolitanischen Dialect componirt sind.

Ceresini, Giovanni, italienischer Kirchencomponist aus Cesena, wo er zu Ende des 16. Jahrhunderts geboren ist. Von seinen Compositionen finden sich aufgeführt: *»Missa e Salmi a cinque voci«* (Venedig, 1618) und *»Motetti e Litanie a 2, 3 e 4 voci«* (Venedig, 1638).

Cereto, Scipione, auch Cerretto häufig geschrieben, italienischer Componist, Lautenspieler und Theoretiker, geboren 1551 zu Neapel, wo er auch studirt zu haben und gestorben zu sein scheint. Er ist der Verfasser folgender sehr schätzbarer und selten gewordener theoretischer Bücher: *»L'arbore musicale etc.«* (eine Schrift, welche sich nur bei Fétis verzeichnet findet) und *»Della pratica musi ca vocale e stromentale«* (Neapel, 1601), ein Werk, das u. A. treffliche Regeln über den improvisirten Contrapunkt (*Contrapunto alla mente*) und gut geschriebene Beispiele für alle behandelten Fächer enthält.

Cerone, Domenico Pietro, italienischer Kapellmeister und Musikgelehrter, geboren 1566 zu Bergamo, empfing nach in seiner Vaterstadt vollendeten theologischen Studien die Priesterweihen. Da er sich auch der Musik gewidmet hatte, so leistete er an mehreren Kirchen Italiens und Spaniens Dienste als Sänger, so an der Kirche von Oristano in Sardinien und seit 1592 in Spanien. Im J. 1593 erhielt er eine ebensolche Anstellung an der Kapelle Philipp's II., die er auch unter dessen Nachfolger Philipp III. bis 1608 inne hatte, zu welcher Zeit er zum königl. spanischen Kapellmeister in Neapel ernannt wurde. Sein Todesjahr ist nicht bekannt, aber dass er 1613 noch lebte, lässt sich aus dem Druckjahr seines berühmten theoretischen Werkes schliessen, welches den Titel führt: *»Il Melopeo y Maestro, tractado de musica theo-*

rica y pratica, enque se pone por extenso, loque uno para hazerse perfecto musico ha menester faber: y por mayor facilidad, comodidad y claridad del lector, esta repartido en XXII libros, compuesto per cl. R. D. Pedro Cerone de Bergamo, Musico en le real capilla de Napoles« (Neapel, 1613). Dieses Werk gehört zu den reichhaltigsten, schätzenswerthesten und seltensten von den uns überkommenen Büchern gleicher Gattung und findet sich noch in der Proske'schen Bibliothek in Regensburg. Einige Jahre früher sind aus C.'s Feder erschienen: *»Regole per il canto fermo«* (Neapel, 1609).

Ceroni, Buonaventura, italienischer Kirchencomponist, der als Mönch und Organist seiner Ordenskirche um 1600 in Neapel lebte und Motetten geschrieben hat.

Certamen musicum (lat.) hiess bei den Römern ein musikalisches Wettspiel, das unter der Regierung des Kaisers Nero zu Rom alle fünf Jahre und unter Augustus zu Neapel veranstaltet wurde (s. *Tacit. lib.* 14 und *Sueton. in Ner. c.* 12). 0.

Certon, Pierre, einer der vortrefflichsten französischen Tonsetzer aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, war Musikmeister an der *Sainte-Chapelle* zu Paris. Man kennt von ihm eine Sammlung von 31 vierstimmigen Psalmen seiner Composition (Paris, 1546) und eine Sammlung französischer Chansons (Paris, 1552). Ausserdem findet sich eine (von Burney sehr gelobte) Motette mit den Anfangsworten *»Diligebat autem«* in der von Cipriani (Venedig, 1544) und eine andere ebensolche, vierstimmig, in der von Attaignant (Paris, 1553) herausgegebenen Motettensammlung.

Ceruti, Giovanni, berühmter italienischer Guitarrenmacher, der um 1725 lebte und seinen Wohnsitz zu Cremona hatte.

Cerutti, Giacinio, römischer Abbate und Musikgelehrter, hat sich durch ein theoretisches Werk *»Descrizione degli stromenti armonici«* (Rom, 1776) bekannt gemacht.

Cervera, Francisco, spanischer Musiker aus Valencia, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts lebte und mehrere Bücher über Musik verfasst und herausgegeben hat, z. B.: *»Declaracion de lo canto llano«* (Alcala, 1593).

Cervetto, Giacomo Bassevi, italienischer Violoncellvirtuose, geboren 1682 und seit 1728 Orchestermitglied am Drurylane-Theater in London. Durch Beispiel und Lehre brachte er zuerst sein Instrument bei den Engländern in Aufnahme und starb in glänzenden Verhältnissen am 14. Januar 1783 als hundertjähriger Greis. — Sein Sohn, James C., geboren 1741 in London, überflügelte als Violoncellist noch seinen Vater und Lehrer und wurde neben seinem Concurrenten Mara hochgefeiert. Auf Conzertreisen besuchte er seit 1763 fast ganz Europa. Nach seiner Rückkehr wurde er 1771 als erster Violoncellist beim Conzert der Königin und 1780 als ebensolcher beim Orchesterverein des Lords Abington angestellt. Hierauf zog er sich, von einem grossen Vermögen unterstützt, von aller öffentlichen Kunstleistung zurück und starb, fast 96 Jahr alt, am 5. Febr. 1837 zu London. Er hat auch Soli und Duos für Violoncell, Violintrios und Flötensoli componirt und herausgegeben, deren Kunstwerth aber sehr gering ist.

Cervo, Barnaba, italienischer Componist des 16. Jahrhunderts, der eine Sammlung von Madrigalen eigener Composition veröffentlicht hat.

Ces (franz.: *Ut bémol*; engl.: *c flat*; ital.: *Do bemolle*) ist die alphabetische Benennung für das um einen Halbton erniedrigte *c*. Bei allen Tasteninstrumenten wird es durch dieselbe Taste, welche *h* hervorbringt, angegeben, indem die gleichschwebende Temperatur (s. d.) keinen Unterschied zwischen *ces* und *h* kennt. Die Wissenschaft macht hingegen doch einen Unterschied zwischen dem erniedrigten *c* und dem gewöhnlich *h* genannten Tone. Sie berechnet z. B. die Zahl der Schwingungen, welche *ces'* erzeugt, auf 504 nach dem neuesten Kammerton, während *h* durch 492,187 Schwingungen entsteht. In der neuesten Praxis, wo besonders im Gesange und bei Streichinstrumenten diese Verschiedenheit der in Rede stehenden Töne sich auch dem Ohre kundgiebt, scheint deren Verhältniss zu einander sich noch anders zu gestalten, indem *ces'* durch weniger Schwingungen erzeugt zu werden scheint, als *h*; in der That also tiefer als *h* ist. — Die Notirung des Tones geschieht jedoch nur in einer Art, indem man vor einer *c* genannten Note ein ♭ setzt, und jede Modification

des so geschriebenen Tones hängt nur von dem Ermessen und Vermögen des denselben Ausführenden ab. 32.

César, Pierre Antoine, französischer Musiklehrer und Musikalienhändler, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Paris lebte und Klavierstücke seiner Composition veröffentlicht hat.

Cesarini, Carlo Francesco, mit dem Beinamen *del Violino*, den ihm seine bedeutende Fertigkeit im Violinspiel eingetragen hatte, wurde 1664 zu Rom geboren. Im J. 1700 fungirte er als Musiker bei der Kirche *della pietà* in Rom und wurde später Kapellmeister an der Kirche der Jesuiten ebendaselbst. Seine Compositionen sind, soweit sie bekannt, nicht in den Druck gelangt; es sind die Oratorien: »*Tobia*«, »*Il figliuol prodigo*« und »*Il trionfo della divina providenza ne' successi di Santa Geneviefa*«; ferner der Psalm »*Credidi*« zu acht Stimmen und eine vierstimmige Messe. An einer Oper in drei Acten: »*Tarquinio superbo*« ist C. zusammen mit Caldara und Alessandro Scarlatti betheiligt. Das Manuscript derselben, deren erster Act von C. componirt ist, wird in der k. k. Hofbibliothek in Wien aufbewahrt.

Cesati, Bartolomeo, ein italienischer Kirchencomponist aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, von dessen Motetten sich einige in Bonometti's »*Parnassus musicus*« noch vorfinden.

Ces-dur (ital.: *Do bemolle maggiore*; franz.: *Ut bémol majeur*; engl.: *C. flat major*), ist eine der 24 Dur-Tonarten, die als selbstständige Tonart fast gar nicht in Gebrauch genommen wird. Sie hat nämlich bei ihrer Notirung die Anwendung von sieben ♭ nothwendig. Da der Grundton der Dur-Tonart ohne Vorzeichnung *c* ist, so muss die Erniedrigung der Basis dieser Tonart um einen Halbton die Erniedrigung aller anderen Stufen der Scala um dieselbe Grösse fordern. Weil nun *ces* in der gleichtemperirten Tonleiter gleich *h* (s. *ces*) ist, *H*-dur jedoch nur fünf Versetzungszeichen (Kreuze) bedarf, so ist diese Tonart als selbstständige statt *c.*-d. in Gebrauch. Seltener kommt *c.*-d. im Laufe der Modulation in Gebrauch, wo es dann auch wohl, um nicht durch schnellen Wechsel der *Be* und Kreuze die Lesart zu erschweren, mit allen Erniedrigungszeichen aufgeschrieben wird, obgleich dies auf die Tonwirkung gar keinen Einfluss ausübt. Letzteres kann jedoch auch der Fall sein. Schreibt man z. B. für Blech-Blasinstrumente und geräth nach *c.*-d., so muss man jedenfalls auch in dieser Tonart das Tonstück aufschreiben, weil sonst die Modulation bei der Ausführung sehr unrein werden würde (s. Blechinstrumente). Dies wäre demnach auch der einzige Fall, in dem man von einem *c.*-d. in Schrift und Ton wirklich zu reden berechtigt wäre. 0.

Cesena, Giovanni Battista, fruchtbarer italienischer Kirchencomponist, geboren in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, war Barfüssermönch in einem Kloster innerhalb des Gebietes des Kirchenstaates. Eine ziemlich bedeutende Anzahl Kirchenwerke von ihm erschienen in dem Zeitraum von 1605 bis 1661 meist zu Venedig.

Cesi, Pietro, italienischer, aus Rom gebürtiger Kirchencomponist, der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Geistlicher und Kapellmeister in seiner Vaterstadt war. Die Pariser Bibliothek besitzt von seinen Compositionen ein Exemplar »*Messe a quattro, con altre sacri Canzoni a* 1, 2, 3 *e* 5 *voci*« (Rom, 1660).

Ces-moll (ital.: *Do bemolle minore*; franz.: *Ut bémol mineur*; engl.: *C flat minor*), ist eine der 24 Moll-Tonarten, welche nie im Gebrauch vorkommt. Dieselbe hätte 10 Erniedrigungszeichen nöthig, darunter drei Doppel-*Be*. *H*-moll, welches nur zwei Kreuze vorgezeichnet hat, ist die *c.*-m. im Gebrauche ersetzende Tonart. †

Cesti, Marc' Antonio, grosser italienischer Opern- und Cantatencomponist, wurde um 1620 oder 1624 zu Arezzo geboren. Er machte theologische und musikalische Studien, die letzteren bei dem berühmten Carissimi und trat in den geistlichen Stand. Im J. 1646 wurde er als Kapellmeister in Florenz angestellt, wandte sich 1658 in gleicher Stellung nach Rom und wurde dort am 1. Januar 1660 als Tenorsänger in die päpstliche Kapelle berufen. Dass er etwas später beim Kaiser Leopold I. in Wien Hofkapellmeister gewesen sei, ist durch Nichts erwiesen, wohl aber nach den neuesten Forschungen, dass er nicht zu Rom (1675 oder 1681), sondern

zu Venedig im J. 1669 gestorben ist. C. war ein eben so fleissiger als tiefdenkender Componist, der in der Entwickelungsgeschichte der Oper einen hohen Rang einnimmt, indem er die Oper gemäss der von seinem Lehrer Carissimi so wesentlich reformirten Cantate gestaltete und eben so massgebend auf die Verbesserung des Recitativs für die Bühne wie sein älterer Zeitgenosse Cavalli einwirkte. Bei beiden Meistern lässt sich bereits deutlich das Streben erkennen, aus dem rein declamatorischen einen mehr ariosen Styl herauszubilden, und in diesem, allerdings beschränkten Sinne kann man auch sagen, dass sie die Arie in die Oper eingeführt haben. Die Namen von C.'s Bühnenwerken, welche mit Ausnahme zweier Partituren für das Theater in Venedig geschrieben wurden, wo man sie mit grosser Pracht und enormem Beifall aufführte, sind: »*Orontea*« (1649), »*Cesare amante*«, »*Lo schiavo regio*«, »*Argene*«, »*Genserico Argia*«, endlich »*La schiava fortunata*« und »*Pomo d'oro*«. Die letzten beiden sind für Wien componirt, an dessen Hoflager namentlich der »*Pomo d'oro*« mit einem bis zu damaliger Zeit unerhörten Aufwand und Pomp zur Aufführung gebracht wurde. Burney und Hawkins haben in ihren musikgeschichtlichen Werken Opernfragmente von C. mitgetheilt, der Eine eine Scene aus »*Orontea*«, der Andere ein Duett in Rondoform (mit ausgeschriebenem *da Capo*) für Sopran und Bass, Stücke, welche auf Eigenthümlichkeit der Erfindung in der That Anspruch machen können. Ausser den angeführten Musikdramen hat C. auch eine grosse Anzahl von Cantaten im Style Carissimi's und Madrigalen geschrieben. Trotz seines geistlichen Titels als Pater scheint er sich mit eigentlichen Kirchenwerken wenig beschäftigt zu haben; wenigstens kennt man aus dieser Gattung weiter Nichts von ihm als eine Motette, welche mit den Worten beginnt: »*Non plus me ligate*«. Eine reiche Sammlung C.'scher Madrigale, Cantaten und sogenannter Arien übrigens war im Besitz des Abbate Baini, welcher von derselben eine allgemeine Charakteristik gegeben hat.

Cetera tedesca (ital.) ist die in Italien gebräuchliche Benennung eines mit zehn Saiten bezogenen lautenartigen Instrumentes der Deutschen im Mittelalter, dessen Schallkasten etwas platt und in der Runde aus- und eingebogen war, sodass er wie eine Rose gestaltet erschien (s. Bonanni, »*Gabinetto Armonico*« S. 97). †

Cevallos, Don Francisco, hervorragender spanischer Kirchencomponist, der um 1500 in Alt-Castilien geboren und um 1571 gestorben ist.

Cevenini, Camillo, italienischer Componist aus Bologna, der als Mitglied der Akademie der Filomusi in Bologna den Namen »*l'Operoso*« führte, lebte in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Von seinen Compositionen erschienen in damaliger Zeit: »*Concerti notturni espressi in musica*« (Bologna, 1636) und ein Gelegenheitswerk, betitelt: »*Epitalamiche serenate nelle nozze d'Annibale Marescotti e di Barbara Rangoni, applausi musicali*« (Bologna, 1638).

C. F., Abkürzung für *Cantus firmus*.

Chabanon, Michel Paul Guide, musikalischer Schriftsteller, geboren 1730 zu St. Domingo, erhielt eine glänzende, jedoch streng religiöse Erziehung, bei der auch die Musik eine Hauptrolle spielte. Schon frühzeitig spielte er trefflich die Violine und hatte die Regeln der Harmonielehre inne. Da er überhaupt hervorragende Anlagen zeigte, so suchten ihn die Jesuiten für ihre Zwecke zu gewinnen, jedoch ergriff ihn bald Abscheu vor deren Tendenzen, und er warf sich dem Atheismus in die Arme, wobei er eifrig Philosophie und Wissenschaften trieb. Da er in Frankreich für die ihn bewegenden Ideen mehr Nahrung zu finden hoffte, so wandte er sich nach Paris, wo er in Verkehr mit zahlreichen Gesinnungsgenossen trat. Im J. 1760 wurde er in die *Académie des inscriptions* und 1780 in die *Académie française* aufgenommen. Er erlebte noch die Anfänge der grossen Revolution, der er sich anschloss, starb aber am 10. Juli 1792 zu Paris. Von seinen zahlreichen Schriften, meist schöngeistigen Inhaltes, sind die musikalisch-ästhetischen gerade die bedeutendsten. Dieselben tragen den Typus ihrer Zeit, sind daher geistvoll und scharfsinnig geschrieben, aber nicht frei von metaphysischem Schwulst. Zu nennen davon sind: »*Eloge de Rameau*« (Paris, 1764); »*Lettre sur la musique de Castor*« (im Mercur vom April 1772); »*Lettre sur les propriétés de la langue française*« (Gluck's »Iphigenia in Aulis« betreffend, im Mercur vom Januar 1774); »*Conjectures sur l'introduction des accords dans la musique*

des anciens« (in den Memoiren der *Académie des inscriptions*, Jahrg. 1770); »*Observations sur la musique et principalement sur la métaphysique de l'art*« (Paris, 1779; deutsch von Hiller: »Ueber die Musik und deren Wirkungen«, Leipzig, 1781); »*De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, la langue, la poésie et le théâtre*« (Paris, 1785). Von C.'s übrigen musikalischen Arbeiten dürfte eine von ihm gedichtete und componirte, jedoch nicht zur Aufführung gekommene Oper, »*Sémèle*«, die bedeutendste sein. — Sein jüngerer Bruder, C. de Maugris, geboren 1736 auf St. Domingo, suchte zuerst im Artilleriedienste seine Laufbahn zu begründen, wandte sich aber dem musikalischen Berufe noch entschiedener als sein Bruder zu, sobald er bemerkte, dass sein Körper den militärischen Anstrengungen nicht gewachsen sei. Auch er kam nun 1760 nach Paris, trat als Componist mit verschiedenen Stücken für Klavier, für Harfe und für Violine auf, schrieb einige musikalische Abhandlungen und brachte an der Grossen Oper sein Ballet »*Baucis et Philémon*« und sein Schäferspiel »*Alexis et Daphné*« zur Aufführung. Er starb zu Paris am 17. Novbr. 1780, nachdem er sich einen ehrenvollen Namen in der französischen Musikwelt verschafft hatte.

Chabran, Francesco, eigentlich Ciabran geheissen, ausgezeichneter italienischer Violinvirtuose, wurde 1723 in einem Orte der Landschaft Piemont geboren und machte seine musikalischen Studien bei seinem Oheim, dem berühmten Violinisten Sanis. Er wurde 1747 in der königl. sardinischen Kapelle angestellt, kam 1751 nach Paris und wurde dort wegen seiner Virtuosität sehr gefeiert. Als Componist ist er mit Conzerten und Sonaten für Violine in die Oeffentlichkeit getreten.

Chaconne (franz.), s. *Ciaconna* (ital.).

Chah, Jiwan, war ein im vorigen Jahrhundert weit gerühmter *Vina*-Spieler Indiens. 2.

Chaine, Eugène, trefflicher französischer Violinist, geboren am 1. Decbr. 1819 zu Charleville, im Departement der Ardennen, wurde 1832 in das Pariser Conservatorium gebracht und studirte daselbst hauptsächlich und mit grossem Erfolge in den Classen Clavel's und Habeneck's. Nach seinem Austritt aus dem Conservatorium liess er sich in Paris nieder und erwarb sich als Violinspieler und Lehrer allgemeine Achtung. Veröffentlicht hat er einige Conzerte und zahlreiche kleinere Stücke für sein Instrument.

Chales, Claudius Franciscus **de,** gelehrter Jesuit, geboren im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts, war ein Sprössling der Familie Millet zu Chambéry in Savoyen und zeichnete sich durch grosse Gelehrsamkeit aus. Besonders scheint er sich mit Mathematik beschäftigt zu haben, denn man findet ihn als Lehrer dieser Wissenschaft in den Städten Turin, Marseille, Lyon und Paris thätig. Er starb 1678 zu Turin. Unter seinen herausgekommenen Werken befindet sich eines: »*Mundus mathematicus, seu cursus scientiarum mathematicarum*« (Lyon, 1674), das in seinem dritten Theile $24^1/_2$ Blatt die Musik Betreffendes in 47 Capiteln enthält, deren Ueberschriften Walther in seinem »Musikalischen Lexikon« (Leipzig, 1732) mittheilt. Nach La Borde's Auslassungen jedoch über diesen musikalischen Theil des Werkes sind die darin ausgesprochenen Ideen unselbstständig und grösstentheils dem Pater Mersenne entliehen. †

Chalil (חָלִיל, hebräisch), ist der Name eines althebräischen Musikinstrumentes, von dem an vier Stellen der Bibel: 1 Könige 1, V. 40; Jes. 5, V. 12; Jes. 30, V. 29 und Jerem. 48, V. 36 gesprochen wird. Die Septuaginta übersetzte dies Wort durch αὐλός (Flöte); die Vulgata durch *tibia* und Luther ins Deutsche nach der Septuaginta bald Pfeife, bald Flöte, woraus wohl mit Sicherheit anzunehmen ist, dass nur eine Flöte diesen Namen geführt hat. Die Wurzel der hebräischen Benennung finden Einige in חָלַל, durchbohren, drücken, was durch die in der *Ch.* befindlichen Tonlöcher begründet sein soll; Andere wieder glauben חלל, tanzen, hüpfen, sich auf den Tanz nach dieser Flöte beziehend, sei Grund dieser Instrumentbenennung; Pfeiffer aber, in seinem Werke »Ueber die Musik der Hebräer« S. XLII, stellt die Behauptung auf: *Ch.* stamme vom phönizischen חלילא, *chuliloh*, d. h. Flöte. Welche Anschauung die richtige, ist bisher unentschieden. Selbst über die Art der *Ch.* genannten Flöte ist man nicht klar. Ob diese eine der ägyptischen Langflöte gleiche, ob es

eine Querflöte, eine Doppelflöte oder, wie J. Jahn in seiner *»Archaeologia biblica in compend. redacta«* S. 45 (Wien, 1814) behauptet, eine Flöte mit einem Mundstück, ähnlich wie die Zamr (s. d.) der Araber war, ist noch immer ungewiss. Es ist leicht möglich, wie auch Einige behaupten, dass eine Einzelflöte der נְחִלוֹת, *nechiloh* (s. d.) genannten Doppelflöte diesen Namen geführt hat. — Die besten derartigen Instrumente wurden, weil dort das geeignetste Rohr dazu wuchs, zu Orchomenon gefertigt und sollen einen der Schalmei ähnlichen Ton erzeugt haben. Im Tempel fanden diese Instrumente auch ihre Anwendung, doch nur zweimal im Jahre, am ersten Tage des Paschahfestes und an den acht Tagen des Laubhüttenfestes, um den Gesang des *Hallel* (s. d.) zu leiten, und zwar stets mindestens zu zweien und nie mehr als zwölf. Diese Anwendungsart hat wohl auf die Vermuthung geführt, dass die Einzelnflöte der Doppelflöte *Ch.* genannt worden ist. 2.

Challier, Karl August, Begründer der Musikalienverlags- und Sortimentshandlung von C. A. Challier u. Comp. in Berlin, welches Geschäft er am 1. Octbr. 1835 in Verbindung mit Karl Gaillard ins Leben rief. Ausser Compositionen Berliner Musiker erschienen daselbst viele classische Werke, namentlich die Opern und Oratorien von Gluck, Mozart und Haydn in guten und wohlfeilen Ausgaben, eben so der erste bis vierte Jahrgang der von Karl Gaillard redigirten »Berliner Musikalischen Zeitung«, welche im J. 1847 mit der »Neuen Berliner Musikzeitung« verschmolzen wurde. Nach dem Tode Gaillard's im Januar 1851 führte C. die Handlung bis zum September 1865 fort, worauf sie sein ältester Sohn Willibald C. unter der unveränderten alten Firma übernahm, während der jüngere Sohn, Ernst C., selbstständig ein neues derartiges Geschäft 1867 begründete. Der Katalog der alten Verlagsfirma C. A. Challier u. Comp., die gegenwärtig von Neuem eine starke Regsamkeit entfaltet, zählt gegenwärtig 1680 Nummern.

Challoner, Neville Butler, englischer Violinist und Componist, geboren 1784 zu London, wurde von dem trefflichen Violinspieler C. J. Dubroeck aus Brüssel unterrichtet und kam 1804 als Violinist in das Orchester des Coventgarden-Theaters in London. Im J. 1806 erhielt er die Stelle als Orchesterdirector in Richmond und ein Jahr später die in Birmingham. Da er sich als 18 jähriger Jüngling eifrig im Harfenspiel geübt hatte, so konnte er 1809 eine sehr vortheilhafte Stellung als Harfenist im Orchester der Oper in London einnehmen, die er auch noch 1835 bekleidete. Seine 1808 in London herausgegebenen Schulen für Violine, Klavier, Harfe und Flöte wurden lange Zeit hindurch sehr geschätzt.

Chalon, Frédéric, trefflicher Flötist und Oboist, geboren um 1770 in Paris, war bis 1821, wo er sich pensioniren liess, im Orchester der Komischen Oper in Paris angestellt. Er hat zahlreiche Compositionen für seine beiden Instrumente veröffentlicht.

Chalumeau ist die französische Benennung für unser Schalmei (s. d.) genanntes Rohr-Blasinstrument. Diese Bezeichnung findet jedoch auch als technischer Kunstausdruck in der Musik eine Anwendung, wenn auf der Clarinette oder dem Bassethorn eine Melodie um eine Octave tiefer gespielt werden soll. Den Grund dieser Bezeichnungsart findet man näher in dem Artikel Clarinette beleuchtet. Neben dieser Bedeutung wurde auch die an einem Dudelsack befindliche Pfeife im Anfang des vorigen Jahrhunderts *Ch.* genannt; ferner ein kleines Blasinstrument, das sieben Tonlöcher hatte und die Töne von f' bis a'' gab. Auch ein kleines aus Buchsbaum gefertigtes Blasinstrument mit sieben Tonlöchern oben beim Ansatze, zwei Messingklappen und bei der unteren Seite noch mit einem besonderen Loche versehen, welches einen Umfang von f' bis a'', ja selbst bis h'' und c''' besass, nannte man *Ch.* 0.

Chamade (franz.), wahrscheinlich vom italienischen *chiamata*, d. i. Ruf oder Schrei, abgeleitet, ist die Benennung für ein Zeichen, das mit der Trompete, häufiger jedoch mit der Trommel dem Belagerer vom Belagerten gegeben wird, wenn ein Ort übergeben, oder alle Feindseligkeiten eingestellt werden sollen. Daher stammt auch der Ausdruck C. schlagen, d. h. capituliren. 0.

Chamatero, Ippolito, italienischer Tonsetzer, geboren zu Rom in der ersten

Hälfte des 16. Jahrhunderts, war daselbst als Kirchenkapellmeister angestellt und hat sich als Contrapunktist einen Ruf verschafft. Von seinen Werken ist eins, nämlich: »*Madrigali a 4 voci*« (Venedig, 1561) vorhanden und zwar in der königl. Bibliothek zu München. Auch Psalme seiner Composition sollen noch erhalten geblieben sein. †

Chambonnières, André Champion **de,** s. Champion.

Chamelet, Pierre **de,** ein altfranzösischer Musiker, der um 1364 in den Diensten des Königs Karl V. von Frankreich stand. Seine Functionen betreffend, vermuthet man, dass er Flötist gewesen sei.

Champein, Stanislas **de,** geschickter französischer Operncomponist, wurde am 19. Novbr. 1753 zu Marseille von griechischen Eltern geboren, und, da er schon früh bedeutende musikalische Anlagen zeigte, gründlich in der Kunst unterrichtet, sodass er bereits in seinem 13. Lebensjahre die Stelle eines Musikmeisters an der Collegialkirche von Pignon in der Provence übernehmen und die für den Gottesdienst erforderlichen Tonstücke (darunter eine Messe) componiren konnte. Im Juni 1770 siedelte er nach Paris über und zog gleichfalls durch Kirchencompositionen die öffentliche Aufmerksamkeit in vortheilhafter Weise auf sich. Darum ersucht, eine Oper zu schreiben, lieferte er den »*Soldat français*« und nach der sehr günstigen Aufnahme desselben von 1780 bis 1792 noch 21 Opern von verschiedenem Umfange, die auch in ihrer Mehrzahl von bestem Erfolge begleitet waren. Namentlich gefiel die Partitur zu »*La mélomanie*«, welche auch unbedingt C.'s gelungenstes Werk ist und selbst in Deutschland, in einer Uebersetzung von Schmieder, beifällig gegeben wurde. Die französische Republik setzte C. auf einen von ihm erbetenen Posten im Verwaltungsfache, den er von 1792 bis 1804 inne hatte, während welcher Zeit er zwar ununterbrochen grössere und kleinere Werke, darunter allein 15 Opern schuf, aber Nichts davon zur Aufführung brachte. Als er während des Kaiserreichs noch einmal mit einer Oper, »*Menzikoff*«, hervortrat, wurde ihm klar, dass die Zeit seiner Erfolge vorüber sei. Er versuchte noch wiederholt, die frühere Gunst wieder zu gewinnen, allein vergebens, und so gab er denn auch fernere musikalische Unternehmungen auf und liess bis zu seinem Tode Nichts weiter von sich hören. C. starb am 19. Septbr. 1830 zu Paris. Einer seiner früheren Versuche, eine Oper in Prosa in Musik zu setzen, wozu er die wörtliche Uebersetzung der »*Elektra*« des Sophokles benutzt hatte, scheint nicht stichhaltig gewesen zu sein, denn es kam trotz mehrerer darauf verwendeter Proben zu keiner Aufführung. C.'s Opern im Allgemeinen haben noch immer einen mehr als historischen Werth, da sie voller liebenswürdiger Melodien und dramatisch wirksamer Züge sind. Ausser der schon erwähnten »*Mélomanie*« sind in dieser Beziehung sein »*Le nouveau Don Quichotte*«, »*Les dettes*« und »*Fleurette et Collin*« als bedeutend anzuführen. — Sein Sohn, Marie François Stanislas C., geboren 1799 zu Paris, hat sich vorzugsweise als musikalischer Schriftsteller hervorgethan, ohne es jedoch in diesem Fache weiter als bis zu dem Rufe eines guten Feuilletonisten zu bringen.

Champion, Antoine, berühmter französischer Organist unter der Regierung des Königs Heinrich IV., lebte und wirkte zu Paris. Von seinen Compositionen kennt man eine fünfstimmige Messe, deren Manuscript die Bibliothek in München aufbewahrt. — Sein Sohn, Jacques C., und sein Enkel, André C., waren ebenfalls berühmte Orgelspieler unter der Regierung Ludwig's XIII. und XIV. André C., bekannter unter dem Namen de Chambonnières, welchen Namen er von einem ihm gehörigen Landgute annahm, war zugleich einer der besten Klavierspieler seiner Zeit und starb 1670 als erster Kammer-Clavecinist bei Ludwig XIV. Von seinen Compositionen sind zwei im Druck erschienene Bücher Klavierstücke bekannt, die aber jetzt nur noch in wenigen Exemplaren vorhanden zu sein scheinen.

Chanam hiess eine indische Sängerin, die William Bird im J. 1770 hörte und deren Vortrag auf ihn einen unausdrückbaren Gemüthseindruck hervorbrachte. Siehe »*The Oriental Miscellany being a collection of the most favourite airs of Hindoostan compiled by William Hamilton Bird*« (Calcutta, 1789). 2.

Chancourtois, Louis, französischer Operncomponist, geboren am 6. Mai 1785 zu Paris, widmete sich zwar in seinen jungen Jahren dem Musikstudium, gab dasselbe aber bald wieder auf und betrieb die Kunst nur noch zu seinem Vergnügen. Aus dieser Nebenbeschäftigung heraus schrieb er gleichwohl einige Opern, die jedoch ihren dilettantischen Ursprung nicht verläugneten.

Chancy, de, ein zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Paris lebender französischer Kapellmeister, war der Herausgeber einer Tabulatur der Mandure, die 1629 im Druck erschien. Mehr über C. siehe Mersenne, *lib. I de Instr. harm. Prop.* 20. 0.

Chandoschkin, russischer Violinvirtuose und Componist, geboren um 1765, machte als einer der wenigen nationalen Tonkünstler in seinem Vaterlande zu Ende des 18. Jahrhunderts grosses Aufsehen.

Chanson (franz., abgeleitet vom Zeitwort *chanter*; ital.: *canzona*), wird am häufigsten, in Ermangelung eines bezeichnenderen Ausdruckes für eine echt nationale Gesanggattung mit Lied wiedergegeben, obwohl er den in Deutschland mit dem Worte Lied verbundenem Begriff nicht ganz ausfüllt, sondern nur auf eine Art desselben passt. C. ist bei den Franzosen zunächst eine Dichtungsart und, in Musik gesetzt, ein Singstück, dessen Bau strophisch ist und dessen Melodie bei jeder Strophe wiederkehrt, was bei dem deutschen Liede keineswegs Vorschrift ist. Ferner ist der C. nicht subjectiver Gefühlserguss allein, sondern wählt vorzugsweise einen Inhalt, der auf eine epigrammatische Tendenz oder auf eine witzige Pointe hinausläuft, sodass der Gegenstand in jeder Strophe als ein neues, anders beleuchtetes Bild erscheint, am Schlusse aber in einem durch eine feine und überraschende Wendung eingeführten Refrain stets den Grundgedanken betont. Der C. wird jetzt in der Regel in seinen Strophen (franz.: *Couplets*) für eine Singstimme componirt und höchstens wird der Refrain als Chor behandelt, wie man es ähnlich in dem deutschen Liede auch häufig findet. Für verschiedene Zwecke, und diese umfassen alle Vorkommnisse des Familien- und öffentlichen Lebens der Nation, giebt es auch verschiedene C.s. So hat man *Chansons à boire, d'amour, rustiques, pastorales, de table, à danser* (z. B. die Musetten, Gavotten, Bransles u. s. w.), *satiriques, religieuses, guerrières, patriotiques* u. s. w. Die beiden letzteren Gattungen nennt man fast niemals *Chansons*, sondern *Chants* (*guerrières* und *patriotiques*) und die religiösen am häufigsten *Cantiques*. Dass ein so vielfach verschiedener Inhalt eine eben so mannigfaltige Modification der Ausdrucksweise herbeiführen muss, ist selbstverständlich; der religiöse C. wird auf keine Witzpointe hinauslaufen, während eine solche im satyrischen geradezu Erforderniss ist. Der Begriff des C. lässt sich daher keineswegs in allumfassender Weise abgrenzen, und wir müssen uns hier begnügen, auf einen am häufigsten hervortretenden Zug dieser Liedergattung hingewiesen zu haben. Man darf den C. mit Recht die Seele aller französischen Vocalmusik nennen; er war der Keim des *Vaudeville*, aus dem wiederum die *Opéra comique* in ihrer nationalen Eigenthümlichkeit hervorging, ja, er wurde sogar ein fast wesentlicher Bestandtheil der Grossen Oper, der Cantate und jeder grösseren Gesangform, die populär werden sollte. Der volksthümlichste und gefeiertste Dichter der Nation war ein *Chansonnier* (Chansondichter), nämlich Béranger. — In älterer Zeit ist die Bezeichnung C. (so wie auch *Lays*) ganz allgemeine Benennung für kurze, einfache Lieder, die vom Componisten selbst oder von anderen Tonsetzern auch wohl mehrstimmig bearbeitet wurden. Dergleichen kommen schon sehr früh vor und sind auch aus dem 13. und 14. Jahrhundert (aus dieser Zeit jedoch nur als Tenor in kirchlichen Tonstücken der Niederländer), in einzelnen Ueberresten auch aus noch früheren Zeiten erhalten geblieben. Vergl. Rousseau, »*Dictionnaire*« Art. *Chanson*, und Kiesewetter, »Weltl. Gesang« (1841).

Chansonnette (franz.), ein *Chanson* kleineren Umfanges, ein Liedchen.

Chant (franz.), der Gesang. *C. de l'église*, der Kirchengesang, *C. de triomphe*, der Siegesgesang, *C. national*, der Nationalgesang, *C. patriotique*, der patriotische Gesang, *C. guerrier*, das Kriegslied, *C. pastoral*, das Schäferlied, *C. rustique*, der ländliche Gesang.

Chant en ison oder **Chant égal** (franz.), der isotonische oder gleichtönende

Gesang, eine Psalmodie, die sich nur auf zwei Tönen, also den Grenzpunkten eines einzigen Intervalls, bewegt und bei einigen Mönchsorden üblich ist.

Chanter (franz.), singen; *chanter à livre ouvert*, vom Blatt singen.

Chanter (engl.; franz.: *Chantre*), der Kirchensänger, Cantor (s. d.).

Chanterelle (franz.; ital.: *Canterella*), die Sangsaite, nennen die Franzosen und Italiener die höchste, zur Ausführung der Melodie vorzugsweise benutzte Saite an Bogen- und anderen Saiteninstrumenten ohne Claviatur. Also z. B. die Quinte oder *E*-Saite auf der Violine, die Melodiesaiten (Grosssangsaite, Kleinsangsaite, Quintsaite) auf der Zither, Guitarre, Laute und die höchsten Saiten auf der Harfe. Bei Claviatur-Saiteninstrumenten ist dieser Ausdruck nicht üblich.

Chanteur, weiblich *Chanteuse* (franz.), der Sänger, die Sängerin.

Chanterres (franz.), s. Menestrels.

Chant sur le livre (franz.), eine Art *Contrappunto alla mente* (s. d.), in welchem die Sänger einen Choralgesang (*Cantus planus*) aus dem Stegreife mit kunst- und geschmackvollen Diminutionen und Fiorituren ausschmücken.

Chaos (griech.), ist seiner Wortbedeutung nach der Raum, der Alles fasst, was in ihm wird, der leere, unermessliche Raum. Später dachte man sich unter dieser Bezeichnung die verworrene, gestaltlose Masse, aus der das Weltall geformt wurde, und hiervon abgeleitet wurde der Ausdruck auch auf jede ungeordnete, verworrene Menge übertragen. In der letzteren Bedeutung ist der Begriff eigentlich antimusikalisch und bezeichnet in der Kunstsprache dem entsprechend einen Wirrwarr von Stimmen, Instrumenten u. s. w., wie er in der Musik nicht statthaft ist, da ein solcher an und für sich jedes Gesetzes, jeder Regel spottet.

Chapeau chinois, auch *Pavillon chinois* (franz.), Halbmond, türkische oder Musikfahne genannt, ist ein Geräusch erzeugendes Tonwerkzeug, das in neuerer Zeit fast ausschliesslich nur bei Militär-Musikcorps sich im Gebrauch befindet. Es besteht aus einer Stange, die einen Halbmond in grösserer oder kleinerer Form trägt, und an der eine metallene Querstange befindlich ist. Oft bildet der Halbmond selbst diese Querstange, oft sind auch ringförmig gebogene Metallstangen um diese Stange als Träger tönender Körper angebracht. Diese Querstange ist reich mit verschieden grossen Glöckchen besetzt, welche beim Schütteln derselben unharmonische Töne erzeugen. Ausserdem befinden sich am *C. ch.* noch gewöhnlich zwei Rossschweife und zuweilen auch ein Schmuck aus Metallblech, der einem chinesischen Hute nicht unähnlich ist. Die Annahme, dass dies Tonwerkzeug aus China stamme, ist wohl irrthümlich durch das Ungewöhnliche seiner Form, die in einer minder exact den Ursprung dieser Ungewöhnlichkeit nachforschenden Zeit auftauchte, hervorgerufen worden. Diese Form ist nachträglich so vielfach modificirt worden, dass man jetzt fast so viel verschiedene *C. ch.* in ihrer Gestaltung findet, als es deren überhaupt giebt. Die Urform dieses Rasselinstrumentes, das sinnverständlicher nach seiner heutigen Gestaltung und Anwendung: Musikfahne genannt werden müsste, ist das Standeszeichen der türkischen Pascha's: eine Stange, die an der Spitze das Glaubenszeichen, einen Halbmond, trägt und an den Seiten das Rangzeichen des Führers, ein, zwei oder mehrere Rossschweife (s. Türkische Musik). Dies Rangzeichen befand sich während der Schlacht stets in unmittelbarer Nähe des Pascha's mit der Musik vereint, welche durch ihren chaotischen Lärm die Menge zu begeistern suchte. Der Hauptkampf in den Schlachten entwickelte sich desshalb stets um diese Fahne, da dieselbe in Feindeshand Flucht oder Ergebung der Truppe nach sich zog. Die theilweise Einführung türkischer Musikchöre in Europa im Anfange des vorigen Jahrhunderts machte uns auch mit diesem türkischen Rangzeichen bekannt, das bald überall Aufsehen erregte, Gefallen fand und eingeführt wurde, da es nichts der abendländischen Musikentwickelung durchaus Fremdes bot. Im Grunde wurde vielmehr durch diese Einführung nur eine abendländische ursprüngliche Rasselinstrumentform (s. Bombulus) erneut. Den Ausputz dieses Instrumentes suchte man so fremdländisch wie möglich zu machen, und da man die oft feiner modellirten mittleren Schaustücke vor directen Wettereinflüssen zu decken wünschte, wozu eine Bedachung erforderlich war, so bediente man sich bald der chinesischen Hutform als einer zweck-

entsprechenden Absonderlichkeit hierzu. Diese Ausputzung, zuerst in Frankreich vollzogen, führte wohl zu der unberechtigten Benennung *C. ch.* für dies Rasselinstrument, dessen deutsche Benennung, wie oben erklärt ist, jedenfalls mehr zu empfehlen ist als jener scheinbar den Ursprung angeben sollende Ausdruck. B.

Chapelle (franz.; ital.: *Capella*), die Kapelle (s. d.).

Chapelle, Jacques Alexandre **de la,** französischer Tonkünstler aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, von dessen Arbeiten ein Werk in vier Bänden erhalten geblieben ist, welches den Titel führt: »*Les vrais principes de la musique, exposés par une gradation de leçons, distribuées d'une manière facile et sûre pour arriver à une connaissance parfaite et pratique de cet art*« (Paris, 1736, 1737, 1739; der letzte Band ohne Jahreszahl). Ausserdem besitzt man von ihm eine Chansonnette: »*Les plaisirs de la campagne*« und eine Sammlung anderer Gesänge.

Chapelle, Pierre David Augustin, französischer Componist und Violinist, geboren 1756 in Rouen, kam frühzeitig nach Paris und bildete sich so erfolgreich im Violinspiel und in der Musiktheorie aus, dass er im *Concert spirituel* mit eigenen Compositionen auftreten konnte. Er wurde hierauf im Orchester der *Comédie italienne* angestellt, dessen Mitglied er zwanzig Jahre hindurch blieb, worauf er in das Orchester des Vaudeville-Theaters trat. Während dieser Zeit war er als Componist sehr thätig und schrieb etwa zehn Operetten, von denen »*La vieillesse d'Annette et Lubin*« einen mehr als vorübergehenden Erfolg hatte, so wie Violin-Sonaten, Duos, Rondos, Variationen u. s. w. Er starb 1821 zu Paris.

Chaplachoon nannte man in der Provence Krotalen (s. d.), zwei runde, schalförmig ausgehöhlte Eisenstücke, welche wie die Schallbecken an einander geschlagen wurden; dieselben waren sehr dick und nur wenig concav. In unserem Jahrhundert sind sie ganz ausser Gebrauch. 0.

Chappell, William, gelehrter englischer Tonkünstler, geboren am 20. Novbr. 1809 zu London, wo sein Vater eine der grössten Musikalienhandlungen besass, welche noch gegenwärtig mit ungeschwächtem Rufe besteht. C. erwuchs in den günstigsten musikalischen Umgebungen, die seinen Sinn und Eifer einem gründlichen Studium der Tonkunst zuwendeten. Ganz besonders versenkte er sich in die ältere englische Musik und veröffentlichte als Frucht dieser Beschäftigung eine umfangreiche und werthvolle Sammlung angelsächsischer und englischer Lieder und Balladen, denen er eben so lehrreiche wie interessante Abhandlungen und Bemerkungen beigab. Das Ganze ist unter dem Titel: »*Collection of national english airs*« (3 Thle., London, 1838—1840) erschienen. In dasselbe Fach schlägt eine spätere, gleich gründliche Arbeit: »*Popular music of the old time*« (2 Bde., London, 1859). C. lebt in glücklicher Unabhängigkeit zu London und dürfte noch eines oder das andere Resultat seiner Studien englischer Denkmäler der Tonkunst herausgeben.

Chapple, Samuel, ein blinder englischer Organist und Componist, der sich nichts desto weniger hervorgethan hat. Er wurde 1775 zu Creditton in Devonshire geboren, verlor bereits im Alter von 16 Monaten das Augenlicht und wandte sich gleichwohl später mit Beharrlichkeit und Eifer dem Klavier- und Orgelspiel zu, sodass er 1795 sogar Organist zu Ashburton wurde. Von seinen Compositionen sind Klavier- und Violin-Sonaten, Duos, Gesänge, Lieder, *Anthems* u. s. w. bekannt geworden.

Chapuis, Claude, französischer Tonkünstler, der als Sänger in der Kapelle Franz I., Königs von Frankreich, angestellt war, von dessen Lebensumständen jedoch Nichts weiter mehr bekannt ist.

Charakter (griech.: χαρακτήρ) bedeutet ursprünglich ein Werkzeug zum Einschneiden, Eingraviren, sodann das Eingeschnittene selbst, das Gepräge. Wie nun das Gepräge einer Münze dieselbe erst zur Münze macht, ihr eine bestimmte Bedeutung und einen bestimmten Werth verleiht, wodurch sie sich sowohl vom blossen Stück Metall, als auch von Münzen anderen Werthes und anderer Bedeutung unterscheidet: so bezeichnete man mit »Charakter« auch figürlich das »Kennzeichen«, das »Unterscheidungsmerkmal« einer Sache, und endlich, ganz abstrakt: das Eigenthümliche, Besondere, durch welches ein Wesen zu einem selbstständigen, bestimmten und

von anderen Wesen unterschiedenen wird. Man wendet jedoch das Wort in diesem Sinne nur auf geistige Wesen an, oder auf solche Dinge, die sich auf das Geistige des Menschen beziehen; und zwar ist im letzteren Falle die Beziehung auf das Gemüth, auf den fühlenden Geist vorwaltend, während man bei Dingen, die absolut nur das Denkvermögen angehen, z. B. mathematischen Berechnungen oder streng logischen Gedankenschlüssen, nicht von C. sprechen kann. In der Kunst hingegen, die ja stets, selbst da, wo sie sich nur an die Sinne oder an den Verstand zu wenden scheint, eine Beziehung auf das Gefühlswesen des Menschen hat, wird das Wort C. sehr viel und gern gebraucht. Jedes Kunstwerk hat einen »Charakter«, oder soll einen solchen haben; jeder Künstler spiegelt einen C. in seinen Productionen wieder; und selbst die rein sinnlichen Kunstmittel, da sie ja einen Eindruck auf unser geistiges Wesen hervorbringen, besitzen einen C. — Eine musikalische Composition kann beispielsweise von einem freundlichen, ernsten, heiteren, düsteren, leidenschaftlichen, übermüthigen, dämonischen, zarten, energischen, sentimentalen und unzähligfach anders nüancirten C. sein. Die Kunst verlangt eine solche ausgeprägte geistige Eigenthümlichkeit, um ihr höchstes Ziel zu erreichen: unser Geistiges schön anzuregen. Fehlt ein derartiger auf unser Gemüth bezüglicher Inhalt in einem Musikstück gänzlich, so kann ein Kunstwerth demselben überhaupt gar nicht zugeschrieben werden; denn es repräsentirt dann nur ein mechanisches, vom Verstand und der Routine erzeugtes Gebilde, das allenfalls durch Geschicklichkeit unserem Verstande Bewunderung abnöthigen, nicht aber unsere Seele erfüllen und erheben, nicht uns ein »Schönes« darbieten kann, welch letzteres nicht Gegenstand des kalten Denkens, sondern des warmen Fühlens ist; daher auch der Componist, der echte Kunstwerke schaffen will, dieselben nicht aus kühler Reflexion, sondern aus seinem schön erregten Gemüthe zu gebären hat, mit Hinzuziehung allerdings aller seiner übrigen geistigen Kräfte: des Verstandes und der Phantasie, so wie seiner anerworbenen Geschicklichkeit. Ein echter Künstler mag uns scheinbar rein Sinnliches bieten, so wird jene Beziehung auf unser Gemüth, wodurch dem Werke »Charakter« zu Theil wird, doch nicht fehlen. Wenn Beethoven uns in seiner Pastoral-Sinfonie ein sinnliches Object, das Gewitter, in Tönen schildert, so erfüllt er zunächst unsere Phantasie mit der Vorstellung jener grossartigen Naturerscheinung, welche schon an und für sich, eben durch ihre Grossartigkeit, unser Gemüth auf eine erhebende Weise erregt; er steigert aber diese Erhebung und die Charakteristik noch ungemein, indem er die unbestimmten Laute der Natur in die wohlklingenden, bestimmten und prägnant ausdrucksvollen musikalischen Töne übersetzt. Alle Schilderungen des vortrefflichen Naturmalers Jos. Haydn sind so gehalten, dass wir in seinen Tönen nicht nur das leere sinnliche Bild der Dinge sich widerspiegeln sehen, sondern zugleich das innerlich Charakteristische derselben, oder, was hier dasselbe ist: das Gefühl, welches wir beim Anschauen jener Dinge zu haben pflegen; so beim Sonnenaufgang nicht nur den äusseren Glanz des Sonnenballs, sondern auch die freudige Erhebung unseres Gefühles bei seinem Emporsteigen; in der vorangehenden Arie des Hirten (»Jahreszeiten«) nicht nur die äussere Action, das Blasen des Kuhhornes u. s. w., sondern auch den angenehmen Eindruck des Frischen, Kühlen und Bedeckten, den uns der frühe Sommermorgen macht. Wie anders verhält es sich in dieser Beziehung z. B. mit dem ehemals vom Abt Vogler musikalisch geschilderten »Stampfen des Reises in Afrika«, eines Gegenstandes, der schon von vornherein ohne C. ist, da wir bei ihm nicht das Geringste empfinden, in dessen noch so gelungener Darstellung wir in Folge dessen nur die Copie einer ganz gleichgültigen Sache erblicken können. Andererseits können auch diejenigen Kunstwerke, die scheinbar nur den Verstand beschäftigen, eine Beziehung zu unserem Gefühlsleben sehr wohl unterhalten. So die Fuge. Wenn das Thema ein charaktervolles, eine Stimmung ausdrückendes ist, so wird die folgerichtige contrapunktische Durchführung desselben um so mehr auch unser Gefühl in Anspruch nehmen, als dieselbe von einem echten Meister nicht trocken mathematisch errechnet, sondern dem C. des Themas gemäss ersonnen werden wird. Eine Fuge hingegen, deren Thema Nichts ausdrückt, und deren Durchführung nur Resultat der ohne Mitwirkung des Gefühles arbeitenden Geschicklichkeit ist, kann, selbst bei höchster Auf-

wendung der letzteren, nur als ein charakterloses, also unkünstlerisches Gebilde betrachtet werden. — Es genügt aber nicht, dass überhaupt Stimmung sich im Kunstwerke ausdrücke, sondern die Stimmung muss auch eine klar ausgesprochene, nicht ins Unbestimmte vermischte sein; denn in diesem Falle ist die Anregung auf unser Gemüth zu matt und zu schwankend, um den Eindruck des Schönen zu erzielen. Wenn wir von einem Musikstück sagen, »es fehle ihm der Charakter«, so pflegen wir damit den letztangeführten Mangel, das Fehlen entschiedener Stimmung anzudeuten; hingegen bezeichnen wir etwas schärfer als »charakterlos« meist solche Compositionen, welche, wie die besprochenen trockenen Fugen und Tonmalereien, des Stimmungsgehaltes überhaupt entbehren, oder solche, die nur landläufige Phrasen von alltäglichem und gewöhnlichem C., kein feineres und individuelleres Gepräge aufweisen, wie dies z. B. häufig in der modernen Salonmusik geschieht. Ist aber ein Tonwerk alles geistigen Gehaltes baar, können wir bei demselben Nichts empfinden und auch Nichts denken, so pflegen wir überhaupt nicht mehr von »Charakter« zu sprechen, sondern noch markirter und treffend zu sagen: diese Musik habe keinen »Sinn«; denn in der That ist ein solches blosses Conglomerat von Tönen eben so wenig ein Gegenstand der Auffassung für unser Gefühl und unsere Phantasie, als eine Zusammenstellung von Worten ohne Sinn ein solcher für unseren Verstand ist. — Bei der Vocalcomposition betrifft der Tadel der »Charakterlosigkeit« meist den Umstand, dass der im Texte liegende Inhalt in der Musik nicht entsprechend ausgedrückt sei, wie dies beispielsweise bei den italienischen Operncomponisten vielfach zu finden ist; wo hingegen der Forderung des Zusammenhanges zwischen Text und Musik Genüge geschehen ist, da loben wir die Musik als »charakteristisch«. Eben dieselbe Bewandtniss hat es mit der Programmmusik, die ja auch genaue Uebereinstimmung der musikalischen Darstellung mit dem auszudrückenden Gegenstande fordert. — Analog dem Angeführten ist der Begriff »Charakter« auch auf die Leistungen ausübender Künstler bezüglich. Als »charakterlos« hat man den Vortrag eines Musikstückes oder die Darstellung einer Opernpartie zu bezeichnen, wenn der Vortragende nur die Töne und äusseren Bestimmungen der Noten, nicht aber den geistigen und seelischen Gehalt der Musik und des Textes wiedergiebt. Das entgegengesetzte Lob des »Charaktervollen« deutet hier aber noch nicht unbedingt die höchste Erfüllung der Aufgabe an; denn man kann ein Musikstück entschieden mit Stimmung und geistigen Zügen vortragen, ohne jedoch gerade denjenigen Inhalt zur Darstellung zu bringen, den der Componist in demselben niedergelegt hat; und gerade in der Musik kann weit mehr als in anderen Künsten die Reproduction ein Kunstwerk verfälschen, da das musikalische Material ein ungemein bildsames und nüancirbares ist: eine Melodie, nur um ein Weniges langsamer oder schneller, stärker oder schwächer, mit etwas anderer Klangfarbe vorgetragen, als der Geist der Composition es verlangt, — und sie erhält sofort einen ganz veränderten Ausdruck. Hat sich hingegen der Ausübende innig in den Geist des vorzutragenden Werkes hineingelebt und bringt er ihn in Folge dessen zur vollentsprechenden Darstellung, so pflegen wir diesen höchsten Vorzug noch mit anderen Worten auszudrücken und von »tief eingehender Auffassung, durch und durch wahrer, treuer Wiedergabe« zu sprechen. — In der Gesammtheit aller Werke eines Künstlers werden wir eine Menge von theils gemeinsamen, theils verschiedenen Charakterzügen bemerken, welche, zusammengefasst, uns das Bild von dem C. jenes Künstlers selbst geben. Und der feinere Menschenkenner erblickt in diesem Bilde nicht nur die künstlerische Seite jener Persönlichkeit, sondern seinen ganzen Menschen; er entnimmt aus ihm die Art, wie Jener die Welt und das Leben anschaut und empfindet, die Art seiner Gesinnung und die Grundsätze seines Handelns. So zeigen uns die Werke Seb. Bach's denselben als eine tief ernste, an Gedanken und erhabenen Empfindungen reiche, höchst energische Persönlichkeit; und wir würden, auch ohne Bach's Lebensgeschichte zu kennen, aus ihnen schliessen können, dass derselbe im Leben unerschütterlich treu seinen Ueberzeugungen und Pflichten, im höchsten Grade ausdauernd, bescheiden u. s. w. gewesen sein müsse; so kennzeichnet sich Haydn in seinen Werken als ein heiteres, reines, gottvertrauendes, naturkräftiges Gemüth, als welches er sich auch ausserhalb der Kunst offenbart; so Mozart als eine von über-

schwänglicher Liebesempfindung und blühenden Lebenskräften volle Natur, u. s. f. Auch die ausübenden Künstler, selbst wenn sie sich nach Möglichkeit bemühen, in ihren Vorträgen nur objectiv die Werke Anderer wiederzugeben, werden einen gewissen eigenen C. durchblicken lassen; schlechtere Künstler dieser Art pflegen sogar dem eigenen C. geradezu auf Kosten fremder Componisten, deren Werke sie gewaltsam nach ihrer Art darstellen, Geltung zu verschaffen. — Wie oben gesagt, hat selbst das sinnliche Ton-Material einen C. Bei den verschiedenen Lagen des Tonsystemes, »Höhe, Tiefe, Mitte«, kann man allerdings nur ganz allgemein von einem solchen reden, da jede dieser Tonlagen eine Vielheit verschiedener Nüancen zum Ausdruck bringen kann, die aber gleichwohl etwas Gemeinsames und von anderen Tonlagen sich Unterscheidendes haben. So hat die tiefe Tonlage etwas Ernstes, Feierliches, oder Kräftiges, Grossartiges, oder Mysteriöses, Schauriges u. s. w.; die hohe Lage etwas Frisches, oder Leidenschaftliches, oder Aetherisches u. s. w. — Die Instrumente aber weisen, in Folge ihrer verschiedenen Klangfarben, so wie ihrer verschiedenen Tonlagen, sehr mannigfaltige und ausgeprägte Charaktere auf: die Flöte einen luftigen, die Trompete einen hell-kräftigen, das Fagott einen abstract ernsten, die Orgel einen überaus grossartigen und reichhaltigen u. s. w. Innerhalb dieser Gesammt-Individualität eines Instrumentes haben noch die verschiedenen Partien desselben starke Nüancirungen; so ist die Mitte der Clarinette schwellend voll und gesangreich, die Höhe grell, die Tiefe abstract und schaurig. Beim Klavier kann man am wenigsten von einem bestimmten C. reden; es steht den übrigen Instrumenten gleichsam als farblos, wie blosse Zeichnung oder Stich einem Gemälde gegenüber; auch steht es in keiner einzelnen, individuell abgegrenzten Tonlage, sondern umfasst alle Lagen. Allerdings haben die Klaviere unter einander gewisse Unterschiede, die uns berechtigen, in dieser Hinsicht ebenfalls von C. zu sprechen. Wie mit den Instrumenten, so verhält es sich auch mit den menschlichen Stimmarten: der Sopran kennzeichnet sich durch ein frisches, der Alt durch ein elegisches Element, der Bass durch mannhafte Kraft u. s. w.; mit dieser allgemeinen Eigenschaft verschmilzt sich bei jedem einzelnen Singenden noch ein aus dem besonderen Bau seines Organes und aus seiner inneren Persönlichkeit hervorgehendes Timbre, welches seiner einzelnen Stimme einen ganz speciellen C. verleiht. — Man behauptet endlich auch, dass die Tonarten C. haben, z. B. *C*-dur einen frischen, *A*-dur einen schwärmerischen u. a. m., während von anderer Seite dieser Behauptung aufs Schärfste widersprochen wird. Es hat hiermit eine eigenthümliche Bewandtniss, zu deren weiterer Erörterung wir auf den Artikel Charakter der Tonarten verweisen; als sicher und selbstverständlich sei hier nur angeführt, dass den Tonarten nach der Lage ihrer Grundtöne und Tonleitern (die *As*-Leiter liegt z. B. um sechs halbe Töne anders im gesammten Tongebiete placirt, als die *D*-Leiter) ein gewisser Charakterunterschied innewohnt. Ganz unzweifelhaft ist ein solcher vorhanden zwischen den Tongeschlechtern, Dur und Moll, von denen das erstere die heiteren, gesunderen Stimmungsarten ausdrückt, das letztere die trüberen und schmerzvollen zur Aussprache bringt. William Wolf.

Charakter der Tonarten. In der Zeit, als man die accordischen Erfindungen im Abendlande vielseitiger in Anwendung zu bringen sich bemühte, legte man den Tonarten ihnen innewohnende Gefühlssonderheiten zu, wodurch sie sich als einzelne Arten bemerkbar machen sollten. Die als eigenthümlich den Tonarten zugeschriebenen Gemüthsstimmungen fanden bei den Componisten sehr bald eine so allgemeine Anerkennung, dass man sich bemühte, dieselben umfassend zusammen zu stellen. Die umfassendsten derartigen Zusammenstellungen, welche zuerst nur die in den christlichen Gebrauch übergegangenen griechischen Octavgattungen behandelten, findet man im 17. Jahrhundert. Prinz, 1641—1717, in seinem »*De circulo quintarum et quartarum*«, dem vierten ungedruckten Theil seines »Satyrischen Componisten« (S. 15 und 18) und Buttstett in seinem Werke: »*Ut, mi, sol, re, fa, la tota musica et Harmonia aeterna etc.*« (Erfurt, 1720) geben über den C. der alten Kirchentonarten folgendes feste Programm: die dorische munter, freudig und gravitätisch; die hypodorische einfältig, demüthig und traurig; die phrygische ganz traurig, auch lieblich

und angenehm; die hypophrygische kläglich und weinerlich; die lydische drohend; die myxolydische ernsthaft; die hypomyxolydische bescheiden; die äolische angenehm lieblich; die hypoäolische seufzend, weinerlich, traurig und versöhnlich; und die ionische und hypoionische munter, lustig und fröhlich. In dem nächsten Jahrhundert bildete sich eine Charakteristik der modernen Tonarten aus, die bald eine so allgemeine Ausbreitung gewann, dass die Musikschriftsteller dieselbe sich aufzuzeichnen bemühten. Die kürzeste und allgemein als richtig angenommene Charakteristik der Tonarten finden wir in Schubart's »Ideen zu einer Aesthetik der Musik« (Wien, 1806). Dieselbe behauptet: Jeder Ton ist entweder gefärbt oder nicht gefärbt. Unschuld und Einfalt drückt man mit ungefärbten Tönen aus. Sanfte, melancholische Gefühle mit *Be*-Tönen; wilde und starke Leidenschaften mit Kreuztönen. Aus seinen ferneren Erörterungen ergiebt sich für die einzelnen Tonarten als deren C. nun folgender psychologisch-ästhetischer Schlusssatz: *C*-dur ist ganz rein. Sein C. heisst: Unschuld, Einfalt, Naivetät, Kindersprache, Jugendgedanken. — *A*-moll, fromme Weiblichkeit und Weichlichkeit des Charakters. — *F*-dur, Gefälligkeit und Ruhe. — *D*-moll, schwermüthige Weiblichkeit, die Spleen und Dünste brütet. — *B*-dur, heitere Liebe, gutes Gewissen, Hoffnung und Hinsehen nach einer besseren Welt. — *G*-moll, Missvergnügen, Unbehaglichkeit, Zerren an einem verunglückten Plane, missmuthiges Nagen am Gebiss, mit einem Worte, Groll und Unlust. — *Es*-dur, der Ton der Liebe, der Andacht, des traulichen Gespräches mit Gott, durch seine drei *Be* die heilige Trias ausdrückend. — *C*-moll, Liebeserklärung und zugleich Klage der unglücklichen Liebe. Jedes Schmachten, Sehnen, Seufzen der liebetrunkenen Seele liegt in diesem Tone. — *As*-dur, der Gräberton. Tod, Grab, Verwesung, Gericht, Ewigkeit liegen in seinem Umfange. — *F*-moll, tiefe Schwermuth, Leichenklage, Jammergeächz und grabverlangende Sehnsucht. — *Des*-dur, ein schielender Ton, ausartend in Leid und Wonne. Lachen kann er nicht, aber lächeln; heulen auch nicht, aber wenigstens das Weinen grimmassiren. Man kann sonach nur seltene Charaktere und Empfindungen in diesen Ton verlegen. — *B*-moll, ein Sonderling, mehrentheils in das Gewand der Nacht gekleidet. Er ist etwas mürrisch und nimmt höchst selten eine gefällige Miene an. Moquereien gegen Gott und die Welt, Missvergnügen mit sich und Allem, Vorbereitung zum Selbstmord fallen in diesen Ton. — *Ges*-dur, Triumph in der Schwierigkeit, freies Aufathmen auf überstiegenen Hügeln, Nachklang einer Seele, die stark gerungen und endlich gesiegt hat, liegt in allen Applicaturen dieses Tones. — *Es*-moll, Empfindungen der Bangigkeit des allertiefsten Seelendranges, der hinbrütenden Verzweiflung, der schwärzesten Schwermuth, der düstersten Seelenverfassung. Jede Angst, jedes Zagen des schaudernden Herzens athmet aus dem grässlichen *Es*-moll. Wenn Gespenster sprechen könnten, so sprächen sie ungefähr aus diesem Tone. — *H*-dur, stark gefärbt, wilde Leidenschaften ankündigend, aus den grellsten Farben zusammengesetzt. Zorn, Wuth, Eifersucht, Raserei, Verzweiflung und jeder Jast des Herzens liegt in seinem Gebiet. — *Gis*-moll, Griesgram, gepresstes Herz bis zum Ersticken, Jammerklage, die im Doppelkreuz hinseufzt, schwerer Kampf, mit einem Worte, Alles, was mühsam durchdringt, ist dieses Tones Farbe. — *E*-dur, lautes Aufjauchzen, lachende Freude und noch nicht ganzer, voller Genuss liegt in *E*-dur. — *Cis*-moll, Bussklage, trauliche Unterredung mit Gott, dem Freunde und der Gespielin des Lebens; Seufzer der unbefriedigten Freundschaft und Liebe liegen in seinem Umkreis. — *A*-dur. Dieser Ton enthält Erklärungen unschuldiger Liebe, Zufriedenheit über seinen Zustand, Hoffnung des Wiedersehens beim Scheiden des Geliebten, jugendliche Heiterkeit und Gottvertrauen. — *Fis*-moll, ein finsterer Ton: er zerrt an der Leidenschaft wie der bissige Hund am Gewande. Groll und Missvergnügen sind seine Sprache. Es scheint ihm ordentlich in seiner Lage nicht wohl zu sein, daher schmachtet er immer nach der Ruhe von *A*-dur oder nach der triumphirenden Seligkeit von *D*-dur hin. — *D*-dur, der Ton des Triumphes, des Halleluja's, des Kriegsgeschreies, des Siegesjubels. Daher setzt man die einladenden Sinfonien, die Märsche, Festtagsgesänge und himmelaufjauchzenden Chöre in diesen Ton. — *H*-moll ist gleichsam der Ton

der Geduld, der stillen Erwartung seines Schicksals und der Ergebung in die göttliche Fügung. Darum ist seine Klage so sanft, ohne jemals in beleidigendes Murren oder Wimmern auszubrechen. Die Applicatur dieses Tones ist in allen Instrumenten ziemlich schwer, desshalb findet man auch so wenig Stücke, welche ausdrücklich in selbigem gesetzt sind. — *G*-dur. Alles Ländliche, Idyllen- und Eklogenmässige, jede ruhige und befriedigende Leidenschaft, jeder zärtliche Dank für aufrichtige Freundschaft und treue Liebe, mit einem Worte, jede sanfte und ruhige Bewegung des Herzens lässt sich trefflich in diesem Tone ausdrücken. Schade, dass er wegen seiner anscheinenden Leichtigkeit heutzutage so sehr vernachlässigt wird. Man bedenkt nicht, dass es im eigentlichen Verstande keinen schweren und leichten Ton giebt; vom Tonsetzer allein hängen diese scheinbaren Schwierigkeiten und Leichtigkeiten ab. — *E*-moll, naive, weibliche, unschuldige Liebeserklärung, Klage ohne Murren; Seufzer, von wenigen Thränen begleitet; nahe Hoffnung der reinsten in *C*-dur sich auflösenden Seligkeit spricht dieser Ton. Da er von Natur nur eine Farbe hat, so könnte man ihn mit einem Mädchen vergleichen, weiss gekleidet, mit einer rosenrothen Schleife am Busen. Von diesem Tone tritt man mit unaussprechlicher Anmuth wieder in den Grundton *C*-dur zurück, wo Herz und Ohr die vollkommenste Befriedigung finden. — So der noch heute in diesem Felde als höchste Autorität geltende Schriftsteller. Alle anderen Urtheile, deren Zahl sehr bedeutend ist, da fast alle musikalischen Grössen sich in ähnlicher Weise über den C. d. T. äusserten, zeigen in dieser kurzen Wiedergabe aus Schubart's Werken sich zusammengedrängt wieder. Noch heute sogar finden wir zuweilen, und zwar je nach dem wissenschaftlichen Standpunkte der Tonschöpfer, bei einigen Componisten ein Eingehen auf diesen C. d. T., wesshalb diese in einem wissenschaftlichen Werke der Neuzeit nicht fehlen dürfen. Im grossen Ganzen wird jedoch, durch die wissenschaftliche Leuchte erhellt, welche die Akustik über das Reich des Hörbaren im Allgemeinen und über die Musikelemente speciell ausgebreitet hat, diese dem späteren Mittelalter entsprossene Kunstanschauung als ein überwundener Standpunkt mit Recht betrachtet. 32.

Charakteristischer Ton (lat.: *nota characteristica*) wird erstens in jeder Tonart die Septime (der Leiteton, *Subsemitonium modi*) genannt, weil dieselbe durch ihre Ueberleitung zur Octave des Grundtones die Tonleiter zum Abschluss und zu individueller Abrundung bringt; zweitens derjenige Ton, durch welchen eine Tonart sich von ihrer im Quintenzirkel nächstvorangehenden unterscheidet, z. B. in *G*-dur das *fis*, welches ihren Unterschied von dem vorangehenden *C*-dur ausmacht, in *D*-dur das *cis* als Unterschied von *G*-dur u. s. w.; andererseits in *F*-dur das *be*, welches *F*-dur gegenüber *C*-dur kennzeichnet, in *B*-dur das *es* u. s. w. William Wolf.

Charakteristische Stücke, Charakterstücke (ital.: *Pezzi caratteristici*) müssten naturgemäss alle Musikstücke genannt werden, insofern es nicht denkbar ist, dass sich in einem derselben eine gewisse Stimmung, eine durchgeführte Empfindung, also Eigenschaften, welche die Benennung Charakter (s. d.) rechtfertigen, verläugnete. Was im weiteren Sinne also eigentlich allen Tonwerken, im Ganzen sowohl, wie in den einzelnen Theilen zukommt, hat im engeren, gang und gäbe gewordenen Sinne einen genauer begrenzten Begriff, indem man nur diejenigen Stücke mit dem Namen Charakterstücke belegt, welche schon in ihrer äusseren Form sehr deutlich zu unterscheidende Merkmale an sich tragen, z. B. Tänze und Märsche mit allen ihren Unterarten u. s. w. Ausserdem umfasst dieser Begriff auch noch alle diejenigen Musikstücke, welche ganz bestimmte Gegenstände der äusseren Erscheinungswelt durch Töne zur Anschauung zu bringen, dieselben abzuschildern versuchen, also die kleinen, mit kennzeichnenden Titeln versehenen Etüden und musikalischen Genrebilder sowohl, wie die grossen Tongemälde mit und ohne erläuterndes Programm, als: Jagdouvertüren, Pastoral- und Schlachtsinfonien u. s. w. Ueber die künstlerische Berechtigung derartiger beschreibender Musik lese man das darauf Bezügliche unter Charakter und Programmmusik nach.

Chardavoine, Jean, französischer Tonkünstler, der um 1550 zu Beaufort geboren ist und einige historisch merkwürdige Liedersammlungen herausgegeben hat.

Charde, John, soll nach Wood »*Hist. Univ. Oxon.*« (*Lib. II*, S. 5) ein ums Jahr

1518 berühmter Professor der Musik an der Universität zu Oxford gewesen sein, dessen Verdienste auch Walther in seinem »Musikalischen Lexikon« weitläufig auseinandersetzt. Da jedoch weder Burney in seiner »Geschichte der Musik«, noch der sehr sorgfältig berichtende Hawkins, trotz sonstiger sichtbarlicher Bemühung, Nationales zu verzeichnen, etwas von einem C. wissen, so lässt sich annehmen, dass dieser Name nur in Folge eines Irrthums, durch Wood hervorgerufen, in musik-biographischen Werken Aufnahme gefunden hat, wo ihm denn auch die Musik einer Messe zugeschrieben wird, die trotz alles Suchens nicht mehr aufzufinden war. †

Chardiny, Louis Armand, eigentlich Chardin geheissen, französischer Componist und berühmter Opernsänger, geboren 1755 zu Rouen, wo er auch seine musikalische Ausbildung empfing. Als Baritonist debütirte er 1780 an der Grossen Oper zu Paris und wurde ein Jahr später daselbst engagirt. Seine schöne Stimme und Gesangmethode wurden ausserordentlich gerühmt, eben so sehr aber auch seine kalte Darstellung und sein steifes, eckiges Spiel getadelt. Während seiner Sängerlaufbahn schrieb er für das Theater *Beaujolais* eine Reihe kleiner Opern, z. B. »*La ruse d'amour*«, »*Le clavecin*«, »*Le pouvoir de la nature*«, »*Clitandre et Céphise*« u. s. w., die zum Theil sehr gefielen. Ausserdem ist er der Componist eines Oratoriums, »*Le retour de Tobie*«, eines Melodrams, »*Annette et Basile*«, und vieler Romanzen. Die grosse französische Revolution fand in ihm einen eifrigen Parteigänger, der alles Andere bei Seite setzte, in die Reihen des Bürgerheeres trat und es bis zum Hauptmann der Marat'schen Section brachte. Als solcher starb er unerwartet schnell am 1. Octbr. 1793.

Charge (franz.) ist in Frankreich der Name für ein Signal der Reiterei, wenn sie den Feind angreifen soll. 0.

Charitinnen, s. Grazien.

Charivari bezeichnet im Allgemeinen ein wüstes Lärmen und wildes Getöse, welches durch Zusammenschlagen von Becken, Kesseln und anderem Geschirr entsteht und durch das man der Person, welcher dasselbe gilt, ein allgemeines Missfallen an den Tag zu legen sucht. Das C., welches man in Deutschland häufiger Katzenmusik nennt, hat nach und nach, besonders in Frankreich, eine rein politische Farbe erhalten, die ihm anfangs durchaus fremd war. Namentlich wurden seit der Restauration die unpopulären Minister und Deputirten auf den Strassen und Plätzen vom Volk auf diese Art begrüsst, worauf das C. auch den politischen Namen *musique ministérielle* erhielt. In Deutschland spielten die Katzenmusiken oder Spottständchen, von Fenstereinwerfen begleitet, besonders im J. 1848 ihre Rolle.

Charke, Richard, englischer Componist und Violinvirtuose aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, war 1735 als Violinist im Orchester des Drurylane-Theaters angestellt und fungirte nebenbei auch als Schauspieler und Tanzlehrer. Sein Hang zu Ausschweifungen und eine unglückliche Ehe mit der Schauspielerin Charlotte Cibber brachten ihn in die grösste Bedrängniss, der er sich 1756 durch Auswanderung nach Westindien zu entziehen suchte. Wenige Jahre nach seiner Ankunft starb er in Jamaica. Er war in seiner Zeit als Componist von Violinstücken bekannt, so wie als der Erste, der sogenannte Medley-Ouvertüren schrieb, womit man die potpourriartig zusammengesetzten Instrumentalstücke bezeichnete, deren Motive aus bekannten Volksliedern oder Arien bestanden.

Charket hiess ein sehr berühmter nationaler Sänger in Indien, der im vorigen Jahrhundert lebte. 2.

Charlatan (franz.) nennt man zunächst im Allgemeinen einen Marktschreier, Quacksalber oder Afterarzt, dann überhaupt Jeden, der sich auf eine auffallende Art den Schein von Kenntnissen oder Geschicklichkeiten zu geben sucht, die er nicht besitzt. Als Wurzelwort des Begriffes ist jedenfalls das italienische *ciarlare*, d. i. schwatzen, anzusehen, da im Schwatzen die Hauptkunst des C. besteht. Davon abgeleitet belegt man mit der Bezeichnung Charlatanismus oder Charlatanerie das Benehmen oder Auftreten nach Art eines C., wie man es mitunter bei Künstlern, Gelehrten, ja in allen Classen der bürgerlichen Gesellschaft findet. Indem man aber, besonders seit dem 16. Jahrhundert, vorzugsweise Denjenigen, welche alle Wissen-

schaften und Künste erfasst zu haben, alle gelehrten Sprachen zu kennen vorgaben, oder sich im Besitze geheimer Weisheit dünkten, den Namen C.s beilegte, so wurden sehr oft auch ausserordentliche Menschen, welche, weil sie höher als ihr Zeitalter standen und von demselben nicht begriffen werden konnten, so genannt, bis eine spätere Zeit sie richtiger zu würdigen befähigt war. Für letzteren Umstand liefern in musikalischer Beziehung die Namen Gluck (nach dem Urtheile der sonst so kunstgelehrten Prinzessin Amalie von Preussen), Abt Vogler, Spontini u. s. w. Belege.

Charles, Jacques Alexandre César, ein berühmter französischer Physiker, geboren am 12. Novbr. 1746 zu Beaugency, widmete sich in seiner Jugend der Musik, der Malerei und mechanischen Künsten und war dann längere Zeit im Finanzministerium angestellt, bis er auf die Idee kam, um seine Entdeckungen und Beobachtungen in der Physik zu verbreiten, Privatvorlesungen über die Experimentalphysik zu halten, die seines trefflichen Vortrages wegen ungemeinen Beifall fanden. Er zählte nicht nur Fürsten und Herzöge, sondern selbst Franklin und Volta unter seinen Zuhörern. Seit 1804 Mitglied des Institutes und dann dessen Bibliothekar, starb er 1823 zu Paris in Folge einer Steinoperation, der er sich wenige Tage zuvor unterzogen hatte.

Charles le Téméraire, Herzog von Bourgogne, geboren am 10. Novbr. 1433 zu Dijon, gestorben am 5. Januar 1477 unter den Mauern des belagerten Nancy, war ein uneigennütziger und eifriger Beschützer der Künste, der u. A. sich auch eine für damalige Zeit ausgezeichnete Kapelle hielt.

Charlevoix, Pierre Francisque Xavier **de,** ein gelehrter französischer Jesuit, geboren 1684 zu St.-Quentin, hat sich in seinem Orden durch sein Wissen in der Philosophie und den schönen Wissenschaften rühmend hervorgethan. Vier und zwanzig Jahre hindurch war er ausserdem der vornehmste Mitarbeiter des Journals *de Trevoux* und starb hochbetagt 1761, in seinem 78. Lebensjahre. Für die Musikgeschichte hat besonders eines seiner Werke: »*Histoire et Description générale de Japon, où l'on trouve tout ce qu'on a pu apprendre de la nature et des productions du Pays, du Caractère et des Coutumes des Habitans*« (Paris, 1726; *IX Vol.*) Werth. Dasselbe bringt (*Vol. I, Lib. I*, S. 177) Beschreibungen und Abbildungen japanesischer Instrumente, die vielfach als Quelle benutzt wurden. Man sehe nur Mitzler's »Musikalische Bibliothek« Bd. III, S. 160. Dies Werk, nachträglich öfter neu aufgelegt (1738 und 1754), hat in Bezug auf die Kenntniss der japanesischen Musik sich eines bleibenden Werthes zu erfreuen. †

Charlier, Egide, latinisirt Carlerius, ein trefflicher altbelgischer Tonkünstler, der am 23. Novbr. 1473 als Professor der Theologie zu Paris starb und u. A. auch einige Schriften über Musik hinterlassen hat.

Charlier, Pierre Jacques Hippolyte, französischer Geistlicher und Tonkünstler, geboren 1757 in Paris, gestorben am 25. Juni 1807 zu Saint-Denis, hat eine »*Théorie de plain-chant*« (Paris, 1787) veröffentlicht.

Charlotte, Herzogin von Sachsen-Hildburghausen, eine geborene Prinzessin von Mecklenburg-Strelitz, gestorben am 14. Mai 1818 zu Hildburghausen im 48. Lebensjahre, war eine eben so tüchtige Sängerin, als fertige Pianistin, überhaupt eine in musikalischer Hinsicht fein gebildete Dilettantin.

Charlotte, Friederike Wilhelmine Louise, Erbprinzessin von Sachsen-Meiningen, einzige Tochter des Prinzen Albrecht von Preussen, geboren am 27. Juni 1831 zu Berlin und gestorben am 30. März 1855 zu Meiningen in Folge einer Entbindung, war eine talentvolle und treffliche Dilettantin, die fertig Klavier spielte und angenehm componirte. Ihre Musiklehrer waren W. Taubert und Th. Kullak gewesen. Von ihren Compositionen sind durch den Druck Märsche und Lieder bekannt geworden; zwei Cavalerie- und ein Infanteriemarsch daraus wurden in die Selecta der königl. preussischen Armeemärsche eingereiht.

Charmillon, Jean, altfranzösischer Tonkünstler, ist der älteste mit Rechten und Befugnissen ausgestattete »König der Menestrels«, zu welchem Amte er im J. 1295 zu Troyes erwählt wurde.

Charpentier, Jean Jacques Beauvarlet, ausgezeichneter französischer Orgelspieler, geboren 1730 zu Abbeville, war zuerst in Lyon Organist, dann in Paris,

in letzterer Stadt 1771 an der Abtei St. Victor und an der Kirche St. Paul, woneben er auch zu den vier Organisten der Notredamekirche gehörte. Als die Revolutionsregierung die Abschaffung der katholischen Religion decretirte, verlor er alle diese Aemter, was ihn so tief bekümmerte, dass er aus Gram darüber im Monat Mai 1794 starb. Er hinterliess den Ruf, nach Armand Louis Couperin der beste französische Orgelspieler gewesen zu sein. C. war auch Componist und hat Orgel- und Klavierstücke, Messen, Hymnen und kleinere Kirchenwerke geschrieben. — Sein Sohn, Jacques Marie Beauvarlet C., geboren am 3. Juli 1766 zu Lyon, war ebenfalls ein vortrefflicher Klavier- und Orgelspieler und ein Schüler seines Vaters. Er folgte demselben auch als Organist an der Kirche St. Paul zu Paris, nachdem die katholische Religion in Frankreich wieder feierlich eingesetzt worden war. Wie sein Vater hat er viele Klavier-, Orgel- und Kirchenstücke geschrieben, aber auch eine einactige kleine Oper, betitelt: »*Gervais, ou le jeune aveugle*«. Im Laufe der Zeit wurde er Organist an der Kirche *St. Germain des Près* in Paris und starb als solcher im November 1833.

Charpentier, Marc Antoine, berühmter und gelehrter französischer Componist, von Laborde als »*le plus savant musicien de son temps*« bezeichnet, wurde 1634 in Paris geboren und trieb seit früher Jugend Malerei und Musik. Um sich künstlerisch auszubilden, ging er in seinem 15. Lebensjahre nach Italien. Dort bestimmte ihn die Anhörung einer Motette von Carissimi, diesen Meister aufzusuchen und sich unter dessen Leitung ganz der Musik zu widmen. Nachdem er drei Jahre hindurch eifrig die Composition studirt hatte, kehrte er nach Paris zurück und wurde im Laufe der Zeit Kapellmeister des Dauphin, Musiklehrer der Madame de Guise und Lehrer und Intendant der Musik beim Regenten Herzog von Orleans. In letzterer Stellung schrieb er die Opern »*Circé*«, »*Le jugement de Pan*«, »*Actéon*«, »*La couronne de fleurs*«, »*La sérénade*«, »*Les amours d'Acis et Galatée*« u. s. w. Besonders war es aber seine Oper »*Médée*«, welche hochgeschätzt wurde und sich einen dauernden Ruhm erwarb. Seinem Schaffen auf diesem Gebiete und überhaupt seiner Stellung zur Bühne trat Lulli mit allen Mitteln des Neides und der Kabale entgegen, sodass sich C. von dieser Laufbahn ganz zurückzog und in das Kapellmeisteramt an der Heiligen Kapelle und am Jesuitencollegium trat. In diesem Berufe, dem er seine hochangesehenen kirchlichen Arbeiten widmete, starb er im März 1702. C. war in der That ein Musiker von gründlichem und vielseitigen Wissen, in dessen Werken auch freilich die strenge und gelehrte Arbeit die Erfindung weit überragt. Ausser den genannten Opern schrieb er Kirchenstücke verschiedenen Umfangs, geistliche Tragödien und Cantaten für die Jesuiten, mehrstimmige *Chansons à boire* u. s. w. Von den ersteren wurden von Kennern besonders seine Motetten wegen ihres classischen Styles und der vortrefflich gearbeiteten Fugensätze geschätzt.

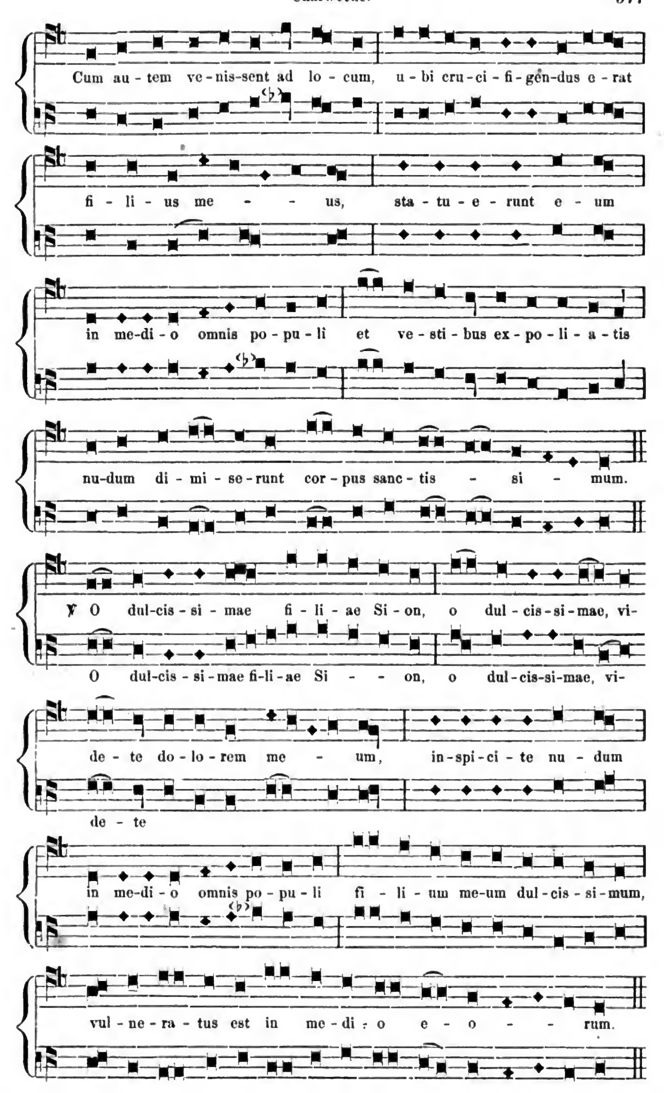
Chartrain, belgischer Violinvirtuose und Componist aus Lüttich, war 1772 Violinist im Orchester der Grossen Oper in Paris und als Spieler von Conzerten eigener Composition im *Concert spirituel* ein gern gehörter Künstler. Er schrieb ausser Violinconzerten eine Reihe von Sinfonien, Streichquartetten, Duos für Violine und Viola und die Partitur einer nicht zur Aufführung gelangten Oper »*Alcione*«. Eine andere seiner Opern »*Le lord supposé*« hatte jedoch einen vorübergehenden Erfolg. C. selbst starb 1793 unter den Stürmen der Revolution zu Paris.

Charwoche heisst die letzte Woche vor Ostern, in welcher die christliche Kirche das Andenken an die letzten Tage des Erdenwallens Jesu Christi, in der er durch das schmerzlichste Leiden und seinen Tod am Kreuze die Erlösung und Entsündigung des Menschengeschlechtes vollzog. Die Benennung »Charwoche« wird auf verschiedene Weise erklärt: 1) aus dem althochdeutschen Worte *Char*, d. i. Trauer, Klage; 2) aus dem lateinischen Worte *Carus*, d. i. lieb, theuer, heilig; 3) aus dem griechischen χάρις, d. i. Gnade, Gnadenwoche; oder 4) dem gothischen *Kara* (altsächs. *cara*), d. i. Schmerz, Leiden; 5) von *Karo*, d. i. Rüstung, Vorbereitung, also Rüstwoche für das Osterfest. Diese Benennung reicht jedoch nicht über das Mittelalter hinaus und scheint daher am wahrscheinlichsten von *Carena* oder *Carina* herzukommen, welches bei mittelalterlichen Schriftstellern »strenge Fasten« bezeichnete; also wäre die Bedeutung des Wortes C. so

viel als »Woche der strengen Busse«. Ausser dieser Benennung finden sich noch viele andere Namen, welche die verschiedenen Beziehungen dieses Festes zum Ausdruck bringen, als Leidens-, Trauer-, Kreuzigungs- oder Marterwoche, ferner die heilige, grosse oder stille Woche. Die jetzt gebräuchliche liturgische Benennung ist »*Hebdomas sancta*«, die »heilige Woche«. Wohl ist sie heilig zu nennen, da der Heilige in ihr unsere Heiligung bewirkte. Als heilige Woche galt sie daher schon in den ersten Zeiten der Kirche. Die ersten christlichen Kaiser befahlen, an diesen Tagen kein Gericht zu halten und die Gefangenen frei zu lassen (»*Cod. Just.*« *lib.* 3, *tit.* 12 *de feriis*). — Die C. beginnt mit dem Palmsonntage, und ihre Feier gipfelt in den drei letzten Tagen, Gründonnerstag, Charfreitag und Charsamstag. Die Ceremonien dieser Woche athmen in der katholischen Kirche tiefste Trauer. Während schon seit dem Sonntag *Septuagesima* das Alleluja verstummt ist und vom Passionssonntage an die Altäre ihres Schmuckes entkleidet, die Bilder und die Crucifixe verhüllt sind, fällt jetzt auch der letzte Schein von Zierde: die Teppiche werden entfernt, einfache hölzerne Pulte dienen den Lectoren, und auf den Altären findet man nur die nothwendigen Requisiten, allein nach dem Amte am grünen Donnerstag werden auch diese grösstentheils entfernt unter Abbetung der Antiphonie: »Sie haben meine Kleider unter sich getheilt und über mein Gewand das Loos geworfen« mit dem 21. Psalm. Zum Zeichen der Busse bedient sich die Kirche blauer, am Charfreitag schwarzer Paramente, verpönt jede irgendwie prunkhafte Musik und gestattet nur den Gebrauch des gregorianischen Gesanges (»*Cong. Sac. R.*«). Durch einen fast 300jährigen Gebrauch duldet die Kirche die Anwendung des figurirten Gesanges, in der Form, in der die grossen Meister des 16. Jahrhunderts, Palestrina an der Spitze, die heil. Texte so wundervoll und ergreifend gekleidet haben, dass sie das Gemüth noch mehr als der blosse *Cantus Gregorianus* im Innersten ergreifen und Gefühle tiefster Wehmuth im Herzen des Hörers erwecken. (Man sehe Proske's »*Musica divina*« *Tom.* 4, S. 1—316.) Selbst die Glocken verstummen vom Gründonnerstag an sowohl auf den Thürmen als in den Kirchen und an ihre Stelle treten die Ratschen und Klappern, beide aus Holz, um durch den einfachsten Schall die Gläubigen zur Kirche zu rufen oder auf die wichtigsten Acte des Cultus aufmerksam zu machen. Da mit diesen Instrumenten auch der Schluss der Mette an diesen Tagen angekündigt wird, so erhielt dieselbe vom gemeinen Volke den Namen »Rumpel-Mette«. Die erste dieser Metten findet am Mittwoch Abend vor dem Gründonnerstag statt. Diese Metten beginnen mit Weglassung des »*Domine labia mea aperies*«, des »*Deus in adjutorium*«, des *Invitatorium* und *Hymnus*, nach stillem Abbeten des *Pater*, *Ave* und *Credo* sogleich mit der Antiphonie zum ersten Psalm. Alle Absolutionen unterbleiben. An Stelle der Lectionen der ersten Nocturn werden Pericopen aus den Lamentationen gesungen in einer sehr einfachen, aber tief ergreifenden Melodie, welche bis ins 10. Jahrhundert zurück geht, wie eine in Neumen geschriebene Probe bei Gerbert, »*De cantu et mus. sacra*« (*Tom. I*, S. 531) beweist. Nur für die dritte Lection am Charsamstag, die »*Oratio Jeremiae*«, existirt eine mit vielen Notengruppen ausgestattete Melodie, welche früher ein Bravourstück guter, kehlfertiger Sänger war, aber jetzt, so viel mir bekannt, nicht mehr gesungen wird, sondern die vereinfachte Melodie der vorhergehenden Lectionen ist an ihre Stelle gesetzt. Das *Officium* schliesst am Mittwoch mit der Antiphonie »*Christus factus est pro nobis obediens*«; am Donnerstag wird beigesetzt »*usque ad mortem*« und am Freitag: »*Propter quod et Deus exaltavit illum et dedit illi nomen quod est super omne nomen*«. Von den Horen, d. i. die Terz, Sext und Non, werden an diesen Tagen blos die Psalmen recitirt und zum Schlusse einer jeden das *Miserere* gebetet. Am Schlusse der Mette wird das *Miserere*, wie zu Rom in der Sixtina, häufig im *Falsobordone* gesungen. Daher stammen die grossartigen Compositionen dieses Psalmes, unter denen das bekannte *Miserere* von Greg. Allegri durch seine traditionelle, nur bei den päpstlichen Sängern bewahrte Vortragsweise, weltbekannt wurde. — Der Palmsonntag bildet den Eingang zur C. Er erinnert uns an den feierlichen Einzug Jesu in Jerusalem, von wo ihm das Volk mit Palmen entgegenzog unter dem Jubelruf: »Hosanna dem Sohne David's! Gepriesen sei, der da kommt im Namen des Herrn«. Diese Thatsache stellt uns die Kirche in ihren Ceremonien dramatisch dar. Die Feier dieses Tages beginnt

daher mit der Palmenweihe. Da bei uns Palmen nicht wohl zu erhalten sind, so werden die jungen Schösslinge der Weiden zu diesem Zwecke verwendet. Vor dem Beginn der Palmenweihe singt der Chor die Antiphonie: *»Hosanna Filio David: benedictus, qui venit in nomine Domini. O Rex Israel! Hosanna in excelsis«.* Während der Messe wird sehr bezeichnend das Responsorium: *»Collegerunt pontifices etc.«* gesungen. Die Priester und Pharisäer hielten Rath und sprachen: »Was thun wir, da dieser Mensch viele Wunder thut?« Die Kirche will durch diesen Gesang in den Jubel des schlichten gläubigen Volkes die im Dunkel lauernde Eifersucht des Synedriums hereinklingen lassen, schon beim Beginn des grossen Dramas, das sich in dieser heiligen Woche abwickeln soll, den Ausgang desselben gleichsam in der Perspective zeigen. Während der Vertheilung der geweihten Zweige singt der Chor: *»Pueri Hebraeorum etc.«*, wonach sich die Procession in Bewegung setzt unter dem Gesange der Antiphonie: *»Cum appropinquaret«* aus dem Evangelium Matthäi (21. C.), in welchem die Geschichte des Einzuges Christi in Jerusalem erzählt wird. Die Procession zieht vor die Kirche, in welcher einige Sänger zurückbleiben. Sobald der ganze Zug die Kirche verlassen hat, wird die Thüre geschlossen und es singen die Sänger in der Kirche den ersten Vers des Hymnus *»Gloria, laus et honor«*. Der Chor ausserhalb der Kirche wiederholt ihn, und zwar nach jedem von den Sängern vorgetragenen Verse. Am Ende klopft der Priester mit dem Kreuzesschaft dreimal an die Pforte, welche sich sodann öffnet, worauf die Procession unter dem Gesange des Responsoriums: *»Ingrediente Domino in sanctam civitatem etc.«* einzieht. Mit dieser Ceremonie will die Kirche unseren Blick noch weiter und selbst über diese Erde erheben, die glorreiche Frucht des Opfertodes Jesu uns im Bilde zu zeigen. Durch die Sünde war den Menschen der Himmel verschlossen, in dem nur die Engel Gottes Lob sangen, und wenn auch im Munde einzelner Heiligen im alten Bunde dieses Lob Gottes wiederklang, sie konnten sich doch nicht mit ihren himmlischen Vorsängern vereinen. Erst das Kreuz öffnete die Pforten und seit der Zeit erschallt dem Herrn das hohe Lied vereint von Himmels- und Erdenbürgern im heiligen Jerusalem. Nach Alcuin *»De div. offic.«* (C. 14) wird der Hymnus *»Gloria, laus«* dem Bischofe Theodulphus von Orleans im 12. Jahrhundert, von einem unbekannten Schriftsteller aus demselben Jahrhundert dem Bischofe Reinaldus von Langres zugeschrieben (Gerbert's *»De cantu et mus. sacra«* *Tom. I*, S. 530). Nach geendigter Procession beginnt das Hochamt, in welchem die Passion oder die Leidensgeschichte nach Matthäus gesungen wird. — Am grünen Donnerstag feiert die Kirche die Einsetzung des heil. Abendmahles; daher dieser Tag in der liturgischen Sprache *»Feria quinta in Coena Domini«* heisst. Christus hatte nicht nur vor Einsetzung des heil. Abendmahles das Osterlamm nach jüdischem Ritus mit seinen Jüngern gegessen, sondern das heil. Abendmahl trat auch an die Stelle des jüdischen Paschah. Bei diesem mussten aber die Juden ausser dem Osterlamme ungesäuertes Brod mit bitteren grünen Kräutern essen. Daher mochte sich der bis heute noch bestehende Gebrauch schreiben, an dem Erinnerungstage der Einsetzung des heil. Abendmahles grünes Gemüse zu Tisch zu bringen, woher der Name grüner Donnerstag. Während in den kirchlichen Ceremonien vom Montag an die grösste Einfachheit herrscht und am Mittwoch Abend voraus schon die Trauermette für den folgenden Tag gesungen wurde, unterbricht die Kirche die tiefe Trauer, in Erinnerung an dieses trostreiche und erhabene Geheimniss. Sie kleidet den Altar in festlichen Schmuck und die Priester und Altardiener in weisse Farbe. Es ertönt zum festlichen Gesange der Klang der Orgel, zu dem sich beim feierlichen *»Gloria in excelsis Deo«* noch der Schall aller Glocken gesellt. Allein das ist auch der letzte Durchbruch der Freude. Mit dem Schluss des *Gloria* verstummen Orgel, Glocken und festlicher Gesang und an ihre Stelle treten die Klappern und der einfache Choralgesang, dieser begleitet die kirchlichen Functionen dieses Tages bis zum Schluss. Am Ende des Amtes werden an Bischofssitzen die heiligen Oele, das Krankenöl, der Chrisam und das Tauföl unter Assistenz von zwölf Priestern geweiht, welche dieselben mit dem Gesange *»Ave sanctum Chrisma, Ave sanctum Oleum«* begrüssen. Nach vollendetem Amte wird das heil. Sacrament in feierlicher Procession an einen ruhigen Ort zur Aufbewahrung für den folgenden Tag unter Absingung des

Hymnus »*Pange lingua*« getragen. An diesem Tage begeht man auch das Andenken an das Beispiel der Demuth, das uns unser Herr Jesus Christus durch die Fusswaschung gab, indem der Bischof zwölf Klerikern unter Absingung der Antiphonie »*Mandatum*« die Füsse wäscht. An manchen fürstlichen Höfen nehmen die Landesherren diese Ceremonie an zwölf alten Männern vor. Nachmittag wird die Mette für den Charfreitag, wie oben angegeben, gesungen. — Die Ceremonien am Charfreitag übertreffen an Tiefe und Erhabenheit alle übrigen des ganzen Kirchenjahres; in ihnen spricht sich die ganze Bedeutung dieses grossen Tages aus. In schwarzem Gewande tritt der Priester mit den Altardienern an den Altar, und alle werfen sich vor demselben auf ihr Angesicht nieder in stiller Anbetung des unaussprechlichen Geheimnisses. Nachdem sie sich aufgerichtet haben, tritt der Priester auf die Epistelseite und nach einigen auf dieses Fest bezüglichen Lectionen und Gesängen wird die Passion oder die Leidensgeschichte aus dem Evangelium des Johannes gesungen (über die Vortragsweise derselben siehe den Artikel Passion). Nach Vollendung derselben erhebt der Priester seine Stimme im Präfations-Tone, um die Gläubigen einzuladen, zum Gebete für alle Menschen jedes Standes, jedes Geschlechtes und jeder Religion, auch für Juden und Heiden ohne Ausnahme. Hat ja auch Jesus Christus heute für Alle gelitten und für Alle das Versöhnungsopfer in seinem Blute am Kreuze seinem himmlischen Vater dargebracht. Nach diesen Gebeten folgt die Verehrung (*Adoratio*) des heil. Kreuzes. Der Priester nimmt das verhüllte Kreuz, und es allmälig mehr enthüllend, singt er dreimal, jedesmal mit erhöhter Stimme: »*Ecce lignum crucis, in quo salus mundi pependit*«, worauf der Chor jedesmal antwortet: »*Venite, adoremus*«. Nach vollständiger Enthüllung des Kreuzes trägt es der Priester zu den Stufen des Altars und legt es dort nieder. Hierauf legt er die Schuhe ab und begiebt sich zur Verehrung desselben, indem er sich in einiger Entfernung auf die Knie wirft, dasselbe etwas näher wiederholt und die letzte dritte Anbetung in unmittelbarer Nähe des Kreuzes verrichtet, wonach er dasselbe ehrerbietig küsst. Dieselbe Ceremonie nehmen auch alle Altardiener paarweise vor. Während der Adoration singt der Chor die sogenannten Improperien, d. h. Vorwürfe, wie sie von ihrem Inhalte heissen, da in demselben der leidende Heiland seinem Volke die Undankbarkeit gegen seine Wohlthaten vorhält. Sie beginnen: »*Popule meus, quid feci tibi*«, »Mein Volk, was that ich dir? und wo hab' ich dich beleidigt? Antworte mir! Da ich dich geführt aus dem Lande Aegypten, hast du das Kreuz bereitet deinem Heiland!« Hierauf wird der Mark erschütternde Ruf »Heiliger Gott! Starker Gott! Unsterblicher Gott, erbarme dich unser!« von zwei Chören abwechselnd in griechischer und lateinischer Sprache gesungen. Die Improperien von Palestrina sind in ihrer Einfachheit gewiss das Ergreifendste, was die Musik erzeugt hat, und Niemand hat sie wohl gehört, ohne ihren überwältigenden Eindruck empfunden zu haben. Nach vollendeter Anbetung wird das Crucifix wieder auf den Altar gestellt und sodann in Procession das heil. Sacrament aus der Kapelle, wo es gestern aufbewahrt wurde, zum Altar getragen und die *Missa praesanctificatoria* gehalten, während welcher kein Chorgesang ertönt. Am Schlusse derselben findet die nur in germanischen Kirchen gebräuchliche Grablegung statt. Unter Absingung des Responsoriums: »*Caligaverunt oculi mei*« wird das Allerheiligste in Procession zu einer hierzu bestimmten, weiss und mit Blumen gezierten Kapelle getragen und dort in verschleierter Monstranz zur Anbetung ausgesetzt. In früherer Zeit fand eine längere Procession mit mehreren Stationen statt. Das heil. Sacrament wurde auf einer mit schwarzseidenen Tüchern bedeckten Bahre getragen und bei jeder Station ein Theil der Improperien und während der Procession von einer Station zur anderen Responsorien aus der Mette des Charsamstages gesungen. Wenn die Procession beim Grabe ankam, nahm der Priester das Allerheiligste in der Monstranz und hielt dasselbe gegen das Volk. Zwei Sänger sangen nun knieend in mehreren Versen die Geschichte der Kreuzigung Jesu zweistimmig in folgender Weise:



Cum au - tem ve - nis-sent ad lo - cum, u - bi cru - ci - fi - gen-dus e - rat
fi - li - us me - - us, sta - tu - e - runt e - um
in me-di - o omnis po - pu - li et ve - sti - bus ex - po - li - a - tis
nu-dum di - mi - se - runt cor - pus sanc - tis - si - mum.
℣ O dul-cis - si - mae fi - li - ae Si - on, o dul - cis - si - mae, vi-
O dul-cis - si - mae fi-li - ae Si - - on, o dul-cis-si-mae, vi-
de - te do - lo - rem me - um, in-spi - ci - te nu - dum
de - te
in me-di - o omnis po - pu - li fi - li - um me-um dul - cis - si - mum,
vul - ne - ra - tus est in me - di - o e - o - - rum.

2. O vos omnes, qui transitis per viam, venite et videte, si est dolor sicut dolor meus; desolata sum nimis; non est, qui consoletur me; laus mea infirmata est; vita occiditur et a me tollitur.

V. O nimis triste spectaculum, o crudele supplicium impensum filio, o felix rex tam indecenti morte coronatus pontificis iniquitatis tantum. Ne in vestrum exardescitis Deum.

3. Attendite vos, o populi et universae plebes, dolorem maximum; morte turpissima mactaverunt filium meum. Vos optimae sorores flete una mecum, de filio conqueramur.

V. Cum vero deposuissent corpus Jesu de cruce, statuerunt illud in gremio matris suae: in medio mulierum amarissime flentium: moestissima matre filium nimis deplorante.

Nach Beendigung dieses Gesanges gab der Priester mit dem Allerheiligsten den Segen, setzte dasselbe in das Grab, verschloss und siegelte es mit seinem Siegel, worauf ein Responsorium folgte und mit einer Oration die Ceremonie schloss. Aus dem »*Sacerdotale juxta S. Romane ecclesie et aliarum ecclesiarum etc. Venetiis apud Joannem Variscum et socios*« 1560, 4⁰. — Die an manchen Orten üblichen sogenannten Grabmusiken passen nicht für die stille Trauer dieser Woche, selbst dann nicht, wenn dieselben Kunstwerke sind, da sie nur zu viele Neugierige herbeiziehen und diese heilige Stätte zum Conzertsaale wird. Wo solcher Gebrauch nicht ohne Anstoss abgeschafft werden kann, führe man anspruchslose, die entsprechenden Gefühle weckende Vocalsätze auf. — Die Protestanten betrachten den Charfreitag als einen Hauptfesttag mit obligatem Kirchenbesuche und, vom Standpunkte der hohen Wichtigkeit betrachtet, mit vollem Rechte. Die katholische Kirche hat die Feier des Charfreitags nicht geboten. Sie geht von der Ansicht aus, dass dieser Tag für jeden Christen ein Tag stiller Betrachtung und freiwilliger Busswerke sein werde. Sie schreibt daher den Kirchenbesuch nicht vor, da die Ceremonien nur einmal stattfinden und es daher Vielen nicht möglich wäre, denselben beizuwohnen; sie verbietet die knechtliche Arbeit nicht, da diese die natürliche Strafe der Erbsünde ist: »Im Schweisse deines Angesichtes sollst du dein Brod essen« und die demüthige Unterwerfung unter diese Strafe gerade für den Tag sehr passend ist, an dem der Heiland um derselben Sünde wegen litt und starb; damit wir, mit dem Herrn duldend und büssend, auch mit ihm auferstehen und mit dem Auferstandenen jubeln können. — Charsamstag. Mit dem Tode des Herrn, der da ist das Licht der Welt, ist alles Licht erloschen, die Lampen vor dem Tabernakel sind entfernt, kein Licht leuchtet auf dem Altare; da tritt der Priester mit den Altardienern aus der Kirche, das neue Feuer zu weihen. In dieselbe wieder eintretend, wird eine Kerze von dem Triangel, welchen ein Diacon trägt, angezündet, und dieser singt hierauf knieend: »*Lumen Christi*«, worauf der Chor antwortet: »*Deo gratias*«. Nachdem die Procession etwas weiter vorgeschritten ist, wird die zweite Kerze angezündet und der Diacon singt mit erhöhter Stimme wieder »*Lumen Christi*«, der Chor »*Deo gratias*«. Dasselbe wiederholt sich unmittelbar vor dem Altare. Hierauf begiebt sich der Diacon, nachdem er vom celebrirenden Priester sich die Benediction erbeten und erhalten hat, auf die Evangelienseite und singt im alten feierlichen Präfations-Tone das »*Exultet*« oder »*Praeconium paschale*«. Wie das Morgenroth nach finsterer Nacht, bricht dieser schwungvolle Gesang mit seinem begeisterten Inhalt durch die Trauer des vorhergehenden Tages. Nur ein Paar Stellen mögen die Tiefe dieses Hymnus beweisen: »O wundervolle Gnade deiner Erbarmung gegen uns! O unschätzbare Offenbarung deiner Liebe, dass du, den Knecht zu erlösen, den Sohn dahin gegeben. O wirklich nothwendige Sünde Adams, die durch Christi Tod gesühnt wurde. O selige Schuld, die einen Erlöser von solcher Würde und solcher Erhabenheit verdiente. O wahrhaft selige Nacht, die allein die Stunde wissen durfte, in der Christus vom Grabe sich erhob!« Nach Vollendung dieses Jubelgesanges werden zwölf Lectionen aus dem alten Testamente im Lections-Tone gelesen, die sich auf die Erlösung durch Christus und seine Auferstehung beziehen, welche durch die Rufe »*Flectamus genua*« und die Antwort »*Levate*« und eine darauf folgende Oration unterbrochen werden. Nach der vierten, achten und elften fällt der Chor mit einem Tractus ein. Hierauf bewegt sich eine Procession unter dem Gesange der Antiphonie: »*Sicut cervus ad fontes aquarum*« zur Taufwasserweihe, wobei eine »*Praefatio*« im Ferial-Tone gesungen wird. Nach der Weihe des

Taufwassers kehrt die Procession unter Absingung der Litanei von allen Heiligen zum Altare zurück. Dort angekommen, werfen sich Priester und Altardiener vor demselben auf ihr Angesicht anbetend nieder, bis der Chor in Absingung der Litanei zu den Worten »*Peccatores — Te rogamus, audi nos*« gekommen ist. Bei diesem Rufe erheben sich Alle und gehen in die Sacristei. Der Schluss der Litanei: »*Kyrie eleison*« dient zugleich als Kyrie zu dem nun beginnenden Hochamte. Sobald der Priester das »*Gloria*« anstimmt, werden die Glocken geläutet und der Chor setzt unter den mächtigen Tönen der Orgel den englischen Lobgesang »*Et in terra pax etc.*« fort. Das sind die ersten Sonnenstrahlen des anbrechenden Ostermorgens, der in seinem vollen Glanze uns entgegen jubelt in »*Alleluja*«, das der Priester nach der Epistel dreimal in jedesmal erhöhterem Tone anstimmt und vom Chore unter vollem Orgeltone wiederholt wird:



Das Hochamt hat dann seinen gewöhnlichen Fortgang, nur unterbleibt der Gesang des Offertoriums. Nach der Communion des Priesters wird heute ausnahmsweise die Vesper eingeschaltet. Der Chor singt nämlich nach der Communion die Antiphonie »*Alleluja*« zu dem einzigen Psalm 116 »*Laudate Dominum, omnes gentes*«, dann diesen Psalm selbst mit Wiederholung der genannten Antiphonie. Hierauf stimmt der Priester die Antiphonie zum Magnificat an, welche der Chor fortsetzt und hierauf das Magnificat selbst singt, während der Priester den Altar incensirt. Nach wiederholter Antiphonie betet der Priester die treffende Oration, und nach derselben singt der Diacon das erste Mal das »*Ite, missa est Paschale*«, welches vom Chor wiederholt wird, womit sich die Feier schliesst. — Am Abende findet die Auferstehungsfeier statt. Wie die Grablegung, ist auch die Auferstehungs-Ceremonie eine Eigenthümlichkeit der germanischen Nation. Nach einzelnen Diöcesen weicht sie mehr oder weniger ab. Der Ritus ist im Wesentlichen folgender. Der Priester begiebt sich mit den Altardienern zum Grabaltar, betet dort im Chore den Psalm 56 »*Miserere mei, Deus, miserere mei*« nebst einer Oration, incensirt dann das Allerheiligste und trägt es in Procession zum Hochaltare. Während der Procession wird das Responsorium: »*Surrexit pastor bonus*« oder der Hymnus: »*Aurora coelum purpurat*« oder ein anderes Auferstehungslied gesungen. Am Altare angekommen, singt der Priester den Vers »*Surrexit Dominus de sepulcro, alleluja*«, welchen der Chor mit »*Qui pependit pro nobis in ligno, alleluja*« beantwortet. Nach einer Oration incensirt der Priester das heil. Sacrament, nimmt es in die Hand und stimmt, gegen das Volk gewendet, den Hymnus an: »*O vere coeli victima*«. Nach Vollendung desselben »jubilirt«, nach Witzelius, »das ganze Volk mit unsäglicher Freud'«: »Christ ist erstanden!«. Nach anderem Ritus wird nach dem Segen das »*Te Deum*« entweder vom Chore oder vom Volke gesungen. — In früherer Zeit hatte die Auferstehungsfeier einen mehr dramatischen Charakter in den sogenannten Osterspielen (s. diesen Artikel). R. Schlecht.

Chasosra oder **Asosra**, identisch mit *Chatzotzeroth* (s. d.).

Chasse (franz.), wörtlich die Jagd und in abgeleiteter Bedeutung das Jagdmusikstück, war in früherer Zeit die Bezeichnung für Instrumental-Tonstücke, in denen die Eigenthümlichkeiten der Jagd musikalisch geschildert waren und bei denen in Folge dessen die Hörner oder die Nachahmung der Hornklänge eine Hauptrolle spielten. In dieser Art gehören sie zu der Gattung der Charakterstücke (s. d.) und sind in der Klavierliteratur als Jagdstück, Jägerlied u. s. w. noch heute an der Tagesordnung. Die beiden berühmtesten modernen Pianofortestücke dieses Namens sind von Dussek und Heller componirt.

Chassé, Claude Louis Dominique **de**, berühmter Sänger an der Grossen Oper zu Paris, stammte aus einer adeligen Familie der Bretagne und war 1698 in Rennes geboren. Um 1720 trat er in die *Gardes du corps*. Da aber sein Vater, durch verschiedene Schicksalsschläge ruinirt, den nothwendigen Aufwand des Sohnes nicht mehr bestreiten konnte, so beschloss C., seine schöne Bassstimme und sein Talent

als Darsteller zu verwerthen, debütirte schon 1721 mit grossem Erfolg an der Pariser Oper und wurde engagirt. Trotzdem er der Liebling des Publicums war und blieb, verliess er 1738, gedrängt von seinen adelsstolzen Verwandten, diese Stelle wieder und kehrte in seine Heimath zurück, wo er jedoch in seinen Vermögensumständen zurückkam, sodass er 1742 in das frühere Verhältniss zur Grossen Oper wieder treten musste. Im J. 1757 liess er sich pensioniren und lebte bis zu seinem Tode, am 27. Octbr. 1786, als Privatmann zu Paris, u. A. auch der Composition beflissen, wie eine in Paris erschienene Sammlung seiner *Chansons bacchiques* beweist. C.'s Eigenschaften als Opernsänger ertheilt Rousseau in seinem »*Dictionnaire de musique*« ein glänzendes Lob.

Chastel, Robert, auch Robin du C. genannt, altfranzösischer Dichter und Musiker, von dessen Gesängen sich Bruchstücke erhalten haben, lebte gegen Ende des 13. Jahrhunderts.

Chastelain, Mönch und Kapellmeister des geistlichen Capitels zu Soignies in Belgien, hat Motetten und andere Kirchenstücke componirt und mehrere Sammlungen von Kirchengesängen veranstaltet und veröffentlicht.

Chastellux, François Jean, Marquis **de,** geboren 1734 zu Paris. Trotzdem er von früher Jugend auf dem Militärdienst angehörte, die Kriege in Deutschland und Amerika mitgemacht und es bis zum Inspecteur der Infanterie und Gouverneur von Longwy gebracht hatte, widmete er doch alle Mussestunden der eifrigen Beschäftigung mit den Wissenschaften und schönen Künsten, sodass er sogar 1775 in die französische Akademie berufen wurde. Speciell der Musik gehören von seinen, Geist und Verständniss bekundenden Werken an: »*Essai sur l'union de la poésie et de la musique*« (Paris, 1765), deutsch von Ebeling im achten Bande der »Hamburgischen Unterhaltungen« und auszugsweise von Hiller in dessen »Wöchentlichen Nachrichten« Jahrgang 1767; ferner die Streitschrift »*Observations sur un ouvrage intitulé: traité du mélodrame*« (im »*Mercur de France*« erschienen und in demselben Journale von anderen Seiten mehrfach angegriffen); endlich eine französische Uebersetzung von Algarotti's »*Saggio sopra l'opera*«. C. selbst starb am 25. Octbr. 1788 zu Paris.

Chateauneuf, Abbé **de,** französischer musikalischer Schriftsteller aus Chambéri, starb im J. 1709 zu Paris.

Chatterton, John Balsir, rühmlichst bekannter englischer Harfenvirtuose, geboren 1805 zu Norwich. Durch eigene Compositionen hat er sich weniger ausgezeichnet, als durch zahlreiche Arrangements für sein Instrument, am meisten aber durch sein fertiges, von Poesie und Empfindung beseeltes Spiel. Er wurde Professor der Harfe an der königl. Musik-Akademie in London und Vorspieler der Königin Victoria und wirkte in letzterer Eigenschaft noch wenige Tage vor seinem Tode in einem Hofconzert zu Ehren der Vermählung der Prinzessin Louise von England mit. C. starb am 9. April 1871 zu London.

Chatzotzeroth, חֲצֹצְרוֹת (hebr.), ist der Name eines Metall-Blasinstrumentes, das im 4. Buch Mosis, C. 10, im 2. Buch der Könige 11, V. 14 und 12, V. 14, im 98. Psalm, V. 6, im Esra 3, V. 10, im Nehemia 12, V. 35 und 41 und an vielen anderen Stellen des alten Testamentes erwähnt wird. Moses wird an erstgedachter Stelle, V. 2, befohlen: »Mache dir zwo Trompeten vom dichten Silber, dass du ihrer brauchest, die Gemeine zu berufen und wenn das Heer aufbrechen soll u. s. w.«. Es war somit dies Instrument, wie auch die später erwähnte Gebrauchsart mit beweist, seit früher Zeit ein wesentlicher Factor der Gemeindeordnung in Israel. Die Form des C. ist uns durch die bildliche Darstellung auf zwei erhaltenen Münzen, welche Fröhlig in seinen »*Annales compend. regum et rerum Syriae, numis veteribus illustr.*« (*pl. XVIII*, Nr. 17 und 18) hat abzeichnen lassen, und die plastische Darstellung auf dem Triumphbogen des Kaisers Vespasianus zu Rom bewahrt worden. Die Beschreibung des Josephus in seinen »*Antiqu. Iud.*« (*l. III, cap.* 12) entspricht auch diesen Darstellungen im Grossen und Ganzen. Er sagt: Die Länge des C. war ungefähr eine Elle, d. h. vom Ellenbogen bis zur Spitze des Mittelfingers reichend (also etwa 70 Centimeter); sein Schallrohr war gerade und eng gebaut, im Durchmesser mit der *Syrinx* (s. d.) gleich. Das Rohr hatte an seiner oberen Oeffnung ein kesselförmiges

Mundstück und an der entgegengesetzten Seite einen Schalltrichter gleich dem der gewöhnlichen (assyrischen) Trompete. Das Silber zu dem C. soll nach *Plin. lib. XVI, cap.* 36 eigens dazu getrieben worden sein. Spätere durch Phönizier gefertigte Metall-Blasinstrumente aus Bronze wurden jedoch in ihren einzelnen Theilen gegossen und an einander genietet (s. Horn), was fast zu der Annahme berechtigt, dass man auch zu Moses' Zeiten wohl nur diese Bauart der Metall-Blasinstrumente gekannt haben kann. Auch in der Gebrauchsweise des C. und der von Metall-Blasinstrumenten an anderen Orten in jenen Tagen ist eine Aehnlichkeit. Gesetzlich durften nur mindestens zwei geblasen werden, doch war eine Vermehrung derselben bis auf 120 zulässig; stets also eine Multiplication von zweien. Nur Priester aus dem edelsten Geschlechte, dem der Aarons, durften dies Instrument handtiren, und zwar im Tempel nur auf den Stufen des Altars. Da das C. auch bei anderen Gelegenheiten als beim Gottesdienste angewandt werden durfte, so war der Aufbewahrungsort dieser Instrumente in einem der Vorhöfe des Tempels. Nach dem Auszuge aus Aegypten wurde das C. gesetzlich zuerst in Gebrauch genommen. Ein lang ausgehaltener Ton rief die Aeltesten zur Versammlung und zwei solcher Töne riefen das ganze Volk; ein kurzer Ton kündigte den Aufbruch des Lagers an und zwei derselben riefen in die Schlacht. Nach der Eroberung des gelobten Landes änderte sich die Anwendung der C.s, indem man dieselben besonders bei solennen Festlichkeiten in grösserer Masse verwendete, z. B. beim Ausrufen eines Königs, besonders bei den hohen Festen Jehovahs u. s. w. An Wochentagen ward z. B. sieben Mal auf dem C. geblasen: einmal Morgens, dreimal während des Morgengottesdienstes und dreimal während des Abendgottesdienstes. An hohen Festtagen geschah dies häufiger und von mehr Instrumenten; auch galt das Blasen nach dem Gesange als ein Zeichen für die Erhörung des gehaltenen Gebetes. Die Ausbildung der Metall-Blasinstrumente überhaupt in jenen Tagen scheint besonders in Judäa stattgefunden zu haben, denn die Hörner, welche als Ueberbleibsel einer längst vergangenen Zeit in Schonen und Mecklenburg gefunden wurden, sind aller Wahrscheinlichkeit nach phönizischen Ursprungs und auch die Einführung des C. in Assyrien (vergl. Daniel 3, 5) ist unbestreitbar erst das Verdienst der jüdischen Gefangenen in Babylon. 2.

Chaudesaignes, Charles Barthélemy, berühmter französischer Sänger von Chansons und Romanzen, der weniger durch die Schönheit seiner Stimme als durch seinen charakteristischen Vortrag die Massen entzückte und für sich einnahm, war 1799 zu Paris geboren und starb ebendaselbst im J. 1858.

Chaulieu, Charles, französischer Lieblings-Modecomponist der Dilettantenwelt, geboren am 21. Juni 1788 in Paris, wurde frühzeitig in das Conservatorium gebracht und studirte daselbst Klavierspiel bei Kalkbrenner, Harmonielehre bei Catel, in welchen Fächern er auch 1805 und 1806 erste Preise gewann. Nach vollendeten Studien liess er sich in Paris als Musiklehrer nieder und gab im Laufe der Zeit eine grosse Menge von Pianofortestücken leichtesten Gehaltes, Etüdenhefte für Anfänger, aber auch einige Sonaten heraus. Einige nicht uninteressante musikschriftstellerische Artikel seiner Feder befinden sich ausserdem in den Jahrgängen 1834 und 1835 des Journals »*le Pianiste*«. Um das J. 1840 siedelte C. nach London über, wo er gleichfalls Klavierunterricht ertheilte und 1849 starb.

Chaumel, Jeanne, italienisirt Comelli, beliebte und vortreffliche Opernsängerin, geboren 1802 in Paris, wo sie auch ihre Gesangstudien und zwar mit solchem Erfolge machte, dass sie schon 1818 debütiren und durch ihre schöne und kräftige Altstimme Aufsehen erregen konnte. Zu weiterer Ausbildung ging sie 1820 nach Italien, trat 1822 im *San Carlo*-Theater zu Neapel auf, hatte daselbst glänzenden Erfolg und wurde als Primadonna für tiefe Gesangpartien engagirt. In dieser Stellung blieb sie als der erklärte Liebling des Publicums bis 1829, worauf sie den berühmten Sänger Rubini heirathete und mit diesem von Paris aus alle Kunstreisen machte, auf denen sie die Triumphe und Ehren ihres Gatten theilte.

Chaumont, *le chevalier* **de,** französischer musikalischer Schriftsteller, der sich in Paris um 1766, wenn auch nicht in gerade hervorstechender Art bemerklich machte.

Chausse, Michel Angelo **de la,** mit dem latinisirten Gelehrtennamen *Causeus*, französischer Alterthumsforscher, der zu Ende des 16. Jahrhunderts in Paris geboren war und in seinen Werken ein genaues Verständniss für Musik zeigte, welches ihn befähigte, die zu untersuchenden antiquarisch-musikalischen Dinge vielfach richtiger, als es bisher geschehen war, aufzufassen und darzustellen.

Chauvet, François, französischer Orgelspieler und Componist in Paris, dessen Kunstfertigkeit um 1783 eine um so grössere Theilnahme auf sich zog, als er blind war.

Chavès, J., sehr talentvoller französischer Componist, dessen grosse Befähigung jedoch in den Stürmen eines ungeregelten Lebens verkümmerte, wurde um 1770 in Montpellier geboren und in Folge hervorstechender musikalischer Anlagen schon frühzeitig im Klavier- und Violinspiel unterrichtet. Fünfzehn Jahre alt, schrieb er bereits eine grosse Oper, »*Enée et Lavinie*«, die Aufsehen machte, wie ihn denn überhaupt sein ausserordentliches Talent zum Liebling der angesehensten Gesellschaftskreise Montpelliers machte. Dort gewann er die Liebe und die Hand einer reichen Erbin, mit der er nach Paris ging, wo er sich dem Spiel ergab und dadurch nach und nach sein ganzes bedeutendes Vermögen verlor, sodass er, um sein Leben zu fristen, eine Anstellung in einer Notendruckerei annehmen musste. Nebenbei verschaffte er sich einige kleine Einnahmen durch Composition von Romanzen und kleinen Klavierstücken, so wie eines Elementarwerkes, betitelt: »*Rudiment de musique par demandes et réponses*«. Doch ging auch das, was er sich auf diese Art mühsam erworben, im Spiel wieder verloren, sodass er, von Verzweiflung und Gewissensqualen gefoltert, 1808 seinem Leben in den Fluthen der Seine selbst ein Ende machte.

Chaynée, Jean, französischer oder belgischer Tonkünstler aus der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts, von dessen Compositionen nur noch Motetten bekannt geblieben sind, deren sich zehn in dem »*Thesaurus musicus*« von Joanelli vorfinden.

Ché (chin.), s. *Ké*.

Checca, Signora **la,** mit dem Beinamen *della Laguna*, berühmte italienische Sängerin, geboren um 1600 auf einer der Inseln bei Venedig, hat ihren Namen auf die Nachwelt gebracht in Folge des beispiellos enthusiastischen Beifalls, den ihr Auftreten 1626 in Rom fand und in Folge ihrer erfolgreichen Rivalität mit der damals berühmtesten Sängerin Italiens, Margherita Costa.

Checchi, Raniero, hervorragender italienischer Kirchen- und Operncomponist, geboren 1749 zu Pisa, erhielt den ersten musikalischen Unterricht in seiner Vaterstadt von Gualberto Brunetti und setzte seine Studien in Livorno unter Orazio Mei, Kapellmeister an der dortigen Kathedrale, fort. In letzterer Stadt selbst hat er nachmals viele Kirchenwerke componirt, auch einige Opern, von denen sich der »*L'eroë cinese*« in weiteren Umkreisen Geltung verschaffte. Als Napoleon die italienische Gesellschaft für Wissenschaften und Künste gegründet hatte, wurde C. zum Mitglied der musikalischen Abtheilung berufen. C.'s Todesjahr bleibt noch zu ermitteln; er scheint um 1815 zu Livorno geendet zu haben.

Cheese, G. J., englischer Tonkünstler, der um 1800 in London als Organist angestellt war. Man verdankt ihm ein zu London erschienenes, nicht unbedeutendes Werk für Orgel.

Chef d'attaque (franz.), s. Chorführer. — *Chef d'orchestre* (franz.), siehe Musikdirector.

Chefdeville, Esprit Philippe, auch Chédeville geschrieben, der geschickteste aller französischen Musette-Spieler, wurde wegen seiner ausserordentlichen Fertigkeit 1725 im Orchester der Grossen Oper in Paris angestellt, welche Stellung er bis 1749 inne hatte, worauf er pensionirt wurde. Er starb 1782 in Paris. Als Componist für sein Instrument ist er mit Conzerten, Duos, Tänzen u. s. w. in die Oeffentlichkeit getreten. — Sein jüngerer Bruder, Nicolas C., war ebenfalls ein vortrefflicher Musette-Spieler und hat gleichfalls Compositionen für sein Instrument veröffentlicht.

Chein, Louis, angesehener französischer Kirchencomponist, geboren gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts zu Beaune, war als Kapellmeister an der Kathedralkirche

von Quimpercorentin angestellt und hat beachtenswerthe und gediegene Kirchenwerke geschaffen. Messen von seiner Composition sind in den Jahren 1689 bis 1691 in Paris erschienen.

Chélard, Hippolyte André Jean Baptiste, hervorragender Componist, der, obwohl in Frankreich geboren und musikalisch gebildet, sich doch überwiegend den deutschen Bestrebungen in der Kunst angeschlossen hat. C. wurde am 1. Febr. 1789 zu Paris geboren und war der Sohn eines Clarinettisten im Opern-Orchester, von dem er auch zur musikalischen Laufbahn vorbereitet wurde. Im J. 1803, also etwas später, wie es sonst üblich war, kam er auf das Pariser Conservatorium und zwar in die Violinclasse Rud. Kreutzer's. Später studirte er daselbst Composition, Harmonielehre und Contrapunkt bei Gossec, Méhul und Cherubini, während er seinen Privatfleiss den Werken der älteren Musik zuwandte. In Folge des grossen Compositionspreises, den er 1811 erhielt, reiste er, als Stipendiat der Regierung drei Jahre lang unterstützt, nach Italien und setzte seine Studien, namentlich des Kirchenstyls, in Rom unter Baini's und Zingarelli's Leitung erfolgreich fort. Nachdem er noch in Neapel Paesiello's, Fioravanti's u. A. Lehre in Bezug auf die dramatische Musik benutzt und, allseitig freundlich unterstützt, dort seine erste komische Oper »*La casa da vendere*« 1815 nicht ohne Erfolg zur Aufführung gebracht hatte, kehrte er 1816 nach Paris zurück, wo er als Violinist in das Orchester der Grossen Oper trat und sich viele Jahre hindurch mit Composition und Unterrichtertheilung in Theorie, Gesang und Violine beschäftigte. Er hatte bereits mehrere grosse Werke vollendet liegen, ehe es seiner Ausdauer gelang, die Wege geebnet zu sehen, welche in die Oeffentlichkeit führen. Die Grosse Oper nahm nach vielen Umständen C.'s tragische Oper »Macbeth«, Text von Rouget de Lisle, Dichter und Componisten der Marseillaise, entgegen und brachte sie 1827 zur Aufführung. Feindselige Verhältnisse verscheuchten das Werk vom Repertoire, trotzdem die effectreiche Musik grosse Anerkennung gefunden und der Text allein für kleinlich und langweilig erklärt worden war. Dieselben Verhältnisse traten, wie C. einsah, jedem gedeihlichen Wirken seinerseits entgegen, und er reiste desshalb nach Deutschland, von der Hoffnung beseelt, dass man in dem Lande, das die am höchsten von ihm verehrten und studirten Meister hervorgebracht habe, seinem Kunststreben die Anerkennung nicht versagen werde. Darauf hin übersandte er dem damaligen kunstverständigen Hoftheater-Intendanten in München, Baron von Poissl, dem er empfohlen worden war, die Partitur seines »Macbeth« und kam, als diese zur Aufführung angenommen worden war, selbst dorthin, um die Uebersetzungsarbeiten und Proben zu überwachen und Vieles umzuarbeiten. In ausgezeichneter Besetzung und Ausstattung ging diese Oper im Juni 1828 über die Hofbühne und fand eine so enthusiastische Aufnahme, dass der König von Bayern, sich den Huldigungen des Publicums anschliessend, C. zum königl. Hofkapellmeister ernannte, ohne dass ihm dadurch irgend welche amtlichen Verpflichtungen auferlegt wurden. Mit so vollgültigen Spolien ging er noch einmal im Herbst 1828 nach Paris zurück, gründete und dirigirte die grossen Conzerte des *Athénée musicale*, deren Leitung später Onslow übernahm, schrieb eine mit grossem Beifall aufgenommene *Messe royale*, vollendete mehrere seiner schon früher begonnenen musikalisch-theoretischen Werke und brachte die komische Oper »*La table et le logement*« in der *Opéra comique* am 1. Januar 1830 zur Aufführung, ohne jedoch damit grösseren Erfolg zu erringen. Er war bereits mit Vollendung einer neuen Opernpartitur, betitelt »Mitternacht«, für das Theater *Ventadour* beschäftigt, als die Julirevolution des Jahres 1830 ausbrach, die ihn veranlasste, wieder nach dem ihm wohlgesinnteren München zu gehen. Dort vollendete er die eben erwähnte Oper, welche darauf im Juni 1831 zur Aufführung gelangte und wohl allseitige Anerkennung, jedoch bei Weitem nicht die glänzende Aufnahme wie zuvor »Macbeth« fand. Besseren Erfolg wie »Mitternacht« hatte die im Februar 1832 angeführte Oper »Der Student«, eine Umarbeitung der oben erwähnten, in Paris gegebenen Partitur zu »*La table et le logement*«. Ausserdem brachte er in der Hofkirche eine grosse Messe und in verschiedenen Conzerten sehr effectvolle grosse Chöre, Cantaten und Kammermusikstücke zur Aufführung, welche C.'s Namen in vortheilhafter Weise durch ganz Deutschland trugen, nachdem er sich schon 1831

durch die ihm übertragene Direction des thüringer Musikfestes in Erfurt auch ausserhalb München bekannt gemacht hatte. In den Jahren 1832 und 1833 war C. als Kapellmeister der deutschen Oper in London, dirigirte dort im Kings-, Coventgarden- und Drurylane-Theater und brachte deutsch mit der Schröder-Devrient seinen »Macbeth« und englisch mit der Malibran seinen »Studenten« zu glänzender Darstellung und günstigster Aufnahme. Gleichwohl hatte er von dieser Stellung nicht die erwarteten Vortheile, da die Unternehmer fallirten. Er ging hierauf wieder nach München und arbeitete mit dem grössten Eifer an einer neuen grossen Oper, »Die Hermannsschlacht«, zu der ihm Weichselbaumer den Text geliefert hatte und mit welcher er der deutschen Musikschule, die er hoch verehrte und der er stets nachzueifern suchte, seine Huldigung darlegen wollte. In der That lieferte er damit sein bestes und gründlichstes Werk, das bei seinen Aufführungen in München zu Ende des Jahres 1835 bei den Kennern die wärmste Anerkennung fand. Von 1836 an nahm er seinen Aufenthalt in Augsburg, wo er auch die Oper und Conzerte leitete, bis er 1840 nach Hummel's Tode als grossherzogl. Hofkapellmeister nach Weimar berufen wurde. Nur eine Oper noch, »Der Seekadett«, bezeichnet ausser Liedern und Gelegenheitsstücken seine dortige compositorische Thätigkeit. Im J. 1852 wurde er pensionirt, damit F. Liszt definitiv seine Stelle übernehmen konnte, und starb am 12. Febr. 1861 in grosser Zurückgezogenheit zu Weimar. — C. war ein gewandter, geschickter und erfahrener, aber kein so origineller Tonsetzer, dass er sich durch Eigenthümlichkeit und Bedeutsamkeit seiner Gedanken ausgezeichnet hätte. Dass er der französischen romantischen Schule entsprossen, vermag sein Styl, der sich mit Vorliebe in grellen, blendenden Effecten ergeht, nicht zu verläugnen; derselbe bekundet aber in der Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit, mit der er hervortritt, auch die entschiedene Hinneigung und Verwandtschaft des Componisten mit dem deutschen Wesen, die er denn auch mit einer gewissen Geflissentlichkeit hervorkehrt. Dieser unvermittelt auftretende Mischstyl aber gerade ist sicherlich der Grund, wesshalb C.'s grosse und durchaus nicht unbedeutende Werke keinen dauernden Boden, weder in Deutschland, noch in Frankreich zu gewinnen vermochten.

Chelembikharem ist die nationale Benennung des Dirigenten bei den religiösen Ceremonien der Inder; derselbe wechselt im Singen mit dem Chore ab und giebt auch den Tänzern die nothwendigen Zeichen. Der C., indem er die Caesuren (s. d.) durch das Aneinanderschlagen seiner kleinen hell erklingenden Cymbeln, *Tal* oder *Talans* (s. d.) genannt, markirt, singt, tanzt und gesticulirt und macht auf diese Art, so wie durch Worte die Sänger, Tänzer und Instrumentisten rechtzeitig auf ihre Pflicht aufmerksam. 2.

Chell, Willam, englischer Gelehrter und musikalischer Schriftsteller, wurde 1524 Baccalaureus der Musik auf der Universität zu Oxford.

Chelleri, Fortunato, hervorragender italienischer Componist deutschen Ursprungs, geboren 1688 (nach Anderen schon 1668) zu Parma, wo sein Vater, ein geborener Deutscher, als Tonkünstler und Componist lebte. Als C. im 15. Jahre verwaist dastand, nahm sich seiner ein Oheim mütterlicher Seite in Piacenza, der Kirchenkapellmeister Francesco Maria Bassani, an, der ihn für die juristische Laufbahn bestimmte. Doch wusste er den Onkel zu bewegen, ihn anstatt dessen lieber zum tüchtigen Musiker auszubilden. Nach dreijährigem Studium erhielt er bereits eine Organistenstelle, die ihn, nach dem Tode seines Erziehers, unabhängig hinstellte, besonders als er als Operncomponist erfolgreich hervortrat. Seine erste Oper »*Griselda*« und der Beifall, welchen sie, 1707 in Piacenza aufgeführt, hatte, verschafften ihm sofort den Auftrag, für den nächsten Carneval eine Oper für Cremona zu componiren. Von Reiselust erfasst, die ihn auch später nicht verliess, besuchte er 1709 die Hauptorte Spaniens und versah von 1710 an, zwölf volle Jahre hindurch, die bedeutendsten Theater Italiens mit Opern, die seinen Namen aufs Vortheilhafteste weithin trugen. Die letzte dieser Reihe von 14 Opern war »*Zenobia e Radamisto*«, nach deren Aufführung in Venedig er sein Vaterland verliess und 1723 als bischöflicher Hofkapellmeister nach Würzburg zog, von wo er aber schon 1725 vom Landgrafen von Hessen-Kassel in gleicher Eigenschaft nach Kassel berufen wurde. Ein Jahr später ging

er nach London, wo er zehn Monate verweilte, bis ihn der Nachfolger des Landgrafen, der zugleich König von Schweden war, als Kapellmeister nach Stockholm berief. Dem dortigen Musikwesen widmete er seine Thätigkeit von 1731 bis 1734, in welchem Jahre er sich jedoch gezwungen sah, um seine Entlassung einzukommen, da das nordische Klima übel auf seinen Gesundheitszustand einwirkte. Der König verlieh ihm hierauf den Titel eines Hofrathes und ertheilte ihm die Erlaubniss, nach Kassel zurückzukehren und seine letzten Jahre, von amtlichen Functionen befreit, daselbst zu leben. Dort starb denn auch C. im J. 1757. — C. hat sich besonders als Operncomponist hervorgethan, und seine Arbeiten auf diesem Felde, obwohl sie keinen bleibenden Werth behaupteten, nahmen zu ihrer Zeit eine hervorragende Stelle ein, ausser den genannten besonders: »*Il gran Alessandro*«, »*La Zenobia in Palmira*«, »*L'Atalanta*«, »*La pace per amore*«, »*La caccia in Etolia*« (1715), »*Penelope*« und »*Alessandro severo*«. Aber auch auf den meisten anderen Gebieten der Musik war C. ein fruchtbarer Componist; er hat in London eine Sammlung von Cantaten, in Kassel Sonaten und Fugen für Orgel und Klavier veröffentlicht, ausserdem jedoch noch viele grössere und kleinere Kirchenstücke und weltliche Gesänge, Sinfonien, Ouvertüren, Serenaden, Trios u. s. w. geschrieben, von denen sich noch Vieles im Manuscript in verschiedenen Bibliotheken vorfindet, so in Dresden, wo eine Cantate für Sopran und ein Duett für zwei Soprane aufbewahrt wird.

Chelys (χέλυς, griech.) ist die Benennung eines Tonwerkzeuges der alten Griechen, dessen Beschaffenheit bis heute nicht genau feststellbar gewesen ist; nur Vermuthungen über die wahrscheinliche Gestaltung desselben sind noch aufzustellen möglich. Besonders erzeugt die Unsicherheit unserer Anschauung der sich bei den griechischen Schriftstellern vorfindende Gebrauch der Instrumentbenennungen χέλυς, λύρα und κιθάρα in einander ersetzender Weise, so, dass man fast gezwungen wird, das C. genannte Musikinstrument als ein solches zu betrachten, was berechtigt war, jeden dieser Namen zu tragen. Die Stellung des Resonanzbodens zu den Saiten, der Hauptunterschied bei den Saiteninstrumenten der Assyrer, mag diese Benennung möglicher Weise erklären, indem eine Verschiedenheit in der Fertigung der C. genannten Instrumente stattgefunden. Man hat vielleicht theils den Resonanzboden am unteren Ende der Saiten so angebracht, dass das untere Ende derselben über demselben horizontal lag, was zu der Benennung κιθάρα berechtigte; theils so, dass die Saiten unmittelbar über dem Schallboden begannen und rechtwinklig sich von demselben entfernend dem Stege zuwandten, was zu dem Namen λύρα Anlass gab (s. Assyrische Musik). Χέλυς, die »Schildkröte«, nannte man jedoch jedes dieser beiden Instrumentarten desshalb, weil der Schallkasten durch eine Schildkrötenschale gebildet wurde, über die ein Fell gespannt war. Diese Bauart geschah, weil die Mythe der Griechen die erste Erfindung dieses Saiteninstrumentes dem Gotte Hermes (von den Römern Mercur genannt) zuschrieb, und man erzählte, dass derselbe durch eine Schildkrötenschale, welche er an einem Flussufer gefunden und die einige saitenartig gebildete animalische Reste durch Zufall über sich ausgespannt besass, auf diese Erfindung geleitet sei. Dem entsprechend bauten die Griechen auch in späterer Zeit aus der Schildkrötenschale und Saiten ein einfaches Musikinstrument mit sieben Saiten, das sie die Leier des Hermes nannten und zur Erinnerung an die Urgestalt des ersten Saiteninstrumentes zu bewahren suchten. Gleich also wohl, welche Stellung zu den Saiten die Instrumentfertiger dem Resonanzboden gaben, nannte man dies Tonwerkzeug, wenn nur eine Schildkrötenschale als Material angewandt wurde, C. Schriftsteller, die die Stellung des Schallkastens zu den Saiten beachteten, wechselten dann vielleicht in der genauer unterscheidenden Bezeichnungsart zwischen λύρα und κιθάρα; denen jedoch, die dies nicht beachteten, ist wohl eine Namensverwechselung ohne besonderen Grund zwischen den letzterwähnten Benennungen zuzuschreiben. B.

Chenanja, Sangmeister und Oberster des Levitenchores im Tempel zu Jerusalem ungefähr ums Jahr 1000 v. Chr., wird im 1. Buch der Chronica (Cap. 16, V. 22 und 27) als in damaliger Zeit besonders musikalische Einsichten und Kenntniss besitzend gerühmt. Mehr über C. sehe man in Fessel's »Concordanz« und Mattheson's »Musikal. Patriot« (S. 63). 0.

Chenard, Simon, vortrefflicher französischer Opernbasssänger, war am 20. März 1758 zu Auxerre als der Sohn eines Tischlers geboren. Er kam frühzeitig als Chorknabe an die Kathedralkirche seiner Vaterstadt und erhielt dort einen sehr guten Musik-, besonders Gesangunterricht, welcher seine Stimme, die sich zu einem schönen Basse verwandelte, aufs Beste entwickelte. So vorbereitet, schloss er sich einer wandernden Bühnengesellschaft an und nach vielen Kreuz- und Querzügen gelang es ihm, 1782 bei der Grossen Oper zu Paris debütiren zu dürfen, wo er jedoch nicht besonders gefiel, sodass er sich und zwar mit entschiedenerem Glücke zur *Comédie italienne* wendete. In dieser Stellung wurde er nach allen Seiten hin ein bevorzugter Künstler, den man nach der Vereinigung dieser Bühne mit dem *Théâtre Feydeau* zur *Opéra comique*, unter die *Sociétaires directeurs* (Directionsmitglieder) stellte. C. war auch ein tüchtiger Violoncellist, in Rücksicht auf welche Eigenschaft Berton für ihn die Oper »*Le concert interrompu*« geschrieben hatte. Zur Zeit des Kaiserreichs liess sich C. pensioniren und starb 1831 zu Paris.

Chenevillet, Pierre, französischer Kirchencomponist, von dem eine Reihe vierstimmiger Messen (Paris, 1652, 1653 und 1672) im Druck erschienen, lebte als Musikmeister und Canonicus an der Kirche St. Victor zu Clermont in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Cheng (chines.), s. *Keng*.

Chenié, Marie Pierre, ein tüchtiger französischer Tonkünstler und Componist, geboren am 8. Juni 1773 zu Paris, trat schon in seinem 16. Lebensjahre mit einer Messe seiner Composition vor die Oeffentlichkeit und fungirte von 1795 bis 1820 als Contrabassist im Orchester der Grossen Oper. In gleicher Stellung war er später bei der Italienischen Oper und in der Kapelle des Königs thätig, nebenbei auch mehrere Jahre die Obliegenheiten eines Organisten der *Salpêtrière* erfüllend. Ausserdem war er ein trefflicher Professor des Contrabasses am Pariser Conservatorium. Von seinen Compositionen sind Messen, Motetten und andere Kirchenstücke, so wie Romanzen und kleinere Instrumentalwerke bekannt geworden.

Cheorette (franz.), s. *Chevrette*.

Cherblanc, Jean Louis, trefflicher französischer Tonkünstler, geboren am 23. März 1809 zu Morancé im Departement der Rhône, erlangte seine musikalische Elementarbildung zu Lyon, wo er auch schon 1825 im Orchester des *Théâtre des Célestins* als Violinist angestellt war. Vom Wunsche nach höherer Ausbildung getrieben, ging er 1829 auf das Conservatorium zu Paris und liess sich der Classe Baillot's zutheilen. Nachdem er verschiedene Preise errungen hatte und auch einige Zeit hindurch als Violinist im Orchester der Grossen Oper gewesen war, kehrte er nach Lyon zurück, wo er alsbald die Stelle als erster Soloviolinist am Grossen Theater erhielt, die er noch vor kürzester Zeit inne hatte. Er ist ein tüchtiger, in Frankreich sehr geschätzter Künstler, der sich auch als Componist durch Violinstücke vortheilhaft hervorgethan hat. Die Violinduette seiner Composition Op. 2 sind auch in Deutschland (Offenbach, bei André) im Druck erschienen.

Cherici, Sebastiano, geboren 1647 bei Bologna, war um 1684 Kapellmeister an der Kathedralkirche zu Pistoja und Mitglied der philharmonischen Akademie zu Bologna, später Kapellmeister an der *Accademia dello Spirito santo* in Ferrara. Sein Andenken hat er durch folgende auf uns gekommene Werke erhalten: »*Componimenti da camera a due voci*« (Bologna, 1688); »*XII Motetti sagri a 2 e 3 voci con e senza Instromenti*« Op. 6, dem Kaiser Leopold I. gewidmet (Bologna, 1695 und 1700); »*Harmonia di divoti concerti a 2 e 3 voci con Violini e senza*« (Bologna, 1698). †

Chéron, André, französischer Tonkünstler, geboren zu Anfang des 18. Jahrhunderts zu Paris und seit 1734 als Vorspieler, dann auch als Orchesterdirector der Pariser Oper angestellt. Im J. 1752 fungirte er auch als Organist, wurde bald darauf pensionirt und starb etwa 1764 zu Paris. Er hat viele Motetten componirt, die man zu seiner Zeit sehr rühmte.

Chéron, Augustin Athanase, ein geschätzter Basssänger an der Grossen Oper zu Paris, geboren am 26. Febr. 1760 zu Guyancourt im Departement Seine-et-Oise, debütirte mit Erfolg 1779 und war bis 1802, wo er sich pensioniren liess, bei

jenem Institute thätig. Er starb am 5. Novbr. 1829 in Zurückgezogenheit zu Versailles. — Auch seine Gattin, Anne C., geborene Cameroy, auf einem Dorfe bei Paris 1767 geboren, war eine gute Sängerin. Sie ging unter dem Namen Dozon zur Bühne, wo sie 1784 debütirte, und war gleichfalls bei der Grossen Oper engagirt. Mit C. verehelichte sie sich 1786, zog sich aber schon 1800, ihrer stark angegriffenen Gesundheit wegen, vom Theater gänzlich zurück.

Cherubini, Maria Luigi Zenobio Carlo Salvatore, wurde zu Florenz den 8. oder den 14. Septbr. 1760 geboren. Er stammte aus einer Musikerfamilie; sein Vater war am Pergola-Theater als *Maëstro al cembalo* angestellt. (Unter diesem Namen verstand man damals und noch bis tief in unser Jahrhundert hinein denjenigen Musiker, welcher die Recitative in der Oper am Klavier begleitete. Eine ähnliche Gewohnheit besteht heutzutage noch an manchen Singakademien und selbst unsere Opern haben zur Erinnerung an jene ehemalige Gewohnheit wenigstens das *Cembalo*, oder besser gesagt das Piauino, vor dem Dirigentenpult im Orchester beibehalten.) Frühzeitig wurde der Knabe in die Kunst des Vaters eingeweiht, er spielte in seinem sechsten Lebensjahre schon ziemlich geläufig und sicher auf dem Klavier und wurde später zu den Musiktheoretikern Bizarri und Capricci in die Lehre geschickt. Die Fortschritte C.'s waren bei seinen ungewöhnlich hohen Anlagen wahrhaft Staunen erregend und was die frühzeitige Reife seines Talentes und die ungemein schnelle Manifestation seines musikalischen Genius betrifft, so ist er hierin, so wie in manch' anderer Hinsicht nur Mozart zu vergleichen. Schon in seinem 13. Jahre schrieb er die verschiedenartigsten Kirchenmusiken, so u. A. ein *Te Deum*, ein *Miserere*, ein *Credo*, ein *Dixit Deus* und eine Messe. Dass eine derartige Productivität bei so jugendlichem Alter auf ein seltenes Talent, und sei es auch nur auf ein Nachahmungstalent, schliessen lässt, ist zweifellos, gleichwohl ist bei der richtigen Würdigung solcher musikalischer Wunderkinder folgender Umstand nicht ausser Acht zu lassen. Keine andere Kunst ist nämlich im Laufe der Zeit so sehr in schematische Formeln gebannt und durch pedantisch gehandhabte Kunstregeln so sehr in eine gewisse kataleptische Starre versetzt worden, als gerade die Musik. In der mehr oder minder sicheren Anwendung überlieferter Formeln erblickte man das Wesen dieser Kunst, und während es Niemandem beikam, Jemand für einen Dichter zu halten, der regelrechte Versfüsse zu Strophen zusammenzusetzen verstand, genügte es, um für einen Componisten gehalten zu werden, wenn man um die einzelnen Compositionsformeln Bescheid wusste. Hieraus erklärt sich aber auch andererseits die so ungemein auffallende Thatsache, dass die Zahl der sogenannten »Wunderkinder« auf keinem Kunstgebiete so gross gewesen ist, als in der Musik. Die Menschen sind im Allgemeinen für Musik weder begabter als für andere Künste, noch sind die Befähigungen, welche die Musik bei ihren Jüngern voraussetzt, etwa von geringerer Art, als bei den übrigen Gebieten menschlichen Schaffens, nur waren die Ansprüche, welche man conventionell gerade an die aufkeimenden musikalischen Talente stellte, viel geringer, als etwa an angehende Dichter- oder Maler-Jünglinge. Und wollte man an der Zulässigkeit unserer eben gemachten Bemerkungen zweifeln, so dürften wir uns wohl mit dem Hinweis auf unsere modernste Entwickelungsgeschichte der Musik begnügen, in welcher Zeit bekanntlich die Wunderkinder immer seltener geworden sind, je mehr sich unsere Kunst von dem hervorgebrachten Formelwesen befreite und auf die Verinnerlichung der Empfindungen hinzielte. Oder sollte man wirklich und im Ernste die Behauptung wagen wollen, der musikalische Genius unserer Zeit sei erschöpft und zum Beweise hiefür den Mangel an »Wunderkindern« anführen wollen? Wir möchten nicht missverstanden sein. Nicht als ob wir den glänzenden Stern der grossen musikalischen Genies verdunkeln wollten, nein, nur um jenes »Wunderkinderthum« in der Musik auf seine wahre Bedeutung zurückzuführen und um die gerade in der Musikgeschichte so sehr häufig wiederkehrende Erscheinung der frühreifen Talente zu erklären, haben wir die obigen Bemerkungen nicht unterdrücken wollen. Der jugendliche Componist, der bereits eine Art von Berühmtheit erlangt hatte, verschmähte jedoch den wohlfeilen Beifall eines wetterwendischen, im Grossen und Ganzen urtheilslosen Publicums. Sein Genius zeigte auf eine, von der gewöhnlichen

Landstrasse weit ab liegende Richtung; unverdrossen verfolgte der arme Musikantensohn dieses Ziel, unverwandt blickte sein Auge nach dem einen Punkte hin. Sein ganzes Streben concentrirte sich in der festen Absicht, die Kunst der altitalienischen, oder besser gesagt, der römischen Meister zu studiren. Die strengen, ernsten, erhabenen Werke eines Palestrina an der Hand eines erfahrenen Lehrers kennen zu lernen, war der heisseste Wunsch des Jünglings. Wenn irgend Etwas, so ist es dieser Zug C.'s, der ihn weit über das Niveau seiner Zeitgenossen in Italien erhebt. Ihm war es nicht genügend, eine Melodie schablonenhaft instrumentiren zu können, oder dem jeweiligen Opernbedürfniss durch irgend eine neue Pièce abzuhelfen. Nein, sein Streben in der Kunst war ein durchaus ideales, und die Melodie, das heisst die leicht in die Ohren fallende Weise, war für C. nicht das Wesentliche seiner Kunst. Nach vielen Enttäuschungen, nach manchen bitteren Erfahrungen gelang es ihm endlich, seinen sehnlichsten Wunsch zu erfüllen. Leopold II., Grossherzog von Toscana, nachheriger deutscher Kaiser, der Edelsten einer, die je einen Thron geziert haben, ermöglichte es dem jungen, sonderbar ernsten und feierlichen Musiker, nach Bologna zu gehen, um zu den Füssen des gelehrten Paters Sarti den Offenbarungen zu lauschen, welche derselbe aus den musikalischen Evangelien der römischen Meister zu entziffern wusste. C. hat dort bei dem pedantischen Pater eine harte und ascetische Schule durchgemacht, und der Schüler ist darüber selber sehr hart und spröde geworden. Aber diese strenge Uebung ist für C. sehr erspriesslich gewesen. Seine durchsichtige Formenklarheit bei aller complicirten Gelehrsamkeit, seine elegante Instrumentation bei aller Reichhaltigkeit derselben, kurz die absolute Herrschaft über die gesammten, auch die schwierigsten Ausdrucksformeln der Musik, das sind die Früchte, welche unter der strengen Zucht Sarti's gezeitigt wurden. Auch in diesen Beziehungen zeigt C. eine gewisse Aehnlichkeit mit seinem grossen deutschen Rivalen, mit Mozart. Die ersten Opern, welche C. in dieser Studienzeit bei Sarti schrieb, nämlich »*Quinto Fabio*« in drei Acten (1780), »*Armida*« (1782), ebenfalls dreiactig für Florenz, »*Adriano in Siria*«, in demselben Jahre für das in Livorno neu zu eröffnende Theater, und einige andere zeigen im Ganzen und Grossen noch den hergebrachten Opernapparat in getreuer Nachahmung, nur machte sich damals schon eine gewisse Lieblichkeit und keusche Anmuth, wie sie in seinen späteren Werken so wohlthuend hervortritt, bemerkbar; eine Anmuth, welche diese sehr vortheilhaft von den übrigen zeitgenössischen Opern unterscheidet. Die Venetianer sagten von ihm, auf seinen Namen »Cherubini« anspielend: »*toccante meno al suo nome dalla dolcezza di suoi canti*«. Alle seine bisher verfassten Opern hatten mehr oder minder gefallen, C. selber galt bereits für einen hervorragenden Musiker, dennoch aber hatte er noch keinen eigentlich durchschlagenden Erfolg errungen. Doch in jenen Tagen des naiven künstlerischen Schaffens, da es noch Opern, so zu sagen, vom Himmel regnete, wie heutzutage Possen, waren einige verunglückte Theaterabende nicht verhängnissvoll für eine ganze Lebenscarrière. Im Uebrigen war denn doch C.'s Ruf durch seine bisherigen Leistungen schon so hoch gestiegen, dass ihm, dem 25jährigen jungen Manne, bereits der Antrag gemacht wurde, für die Londoner italienische Opernstagione des Jahres 1784 ein neues Werk zu verfassen. Wirklich gewann er mit einer zweiactigen Oper »*La finta principessa*« den Beifall des englischen Publicums, doch der »*Giulio Sabino*« wurde erbarmungslos von der Kritik hingeopfert; »*murdered*«, so lautet der Ausdruck eines Zeitgenossen, der über dieses kritische Autodafé berichtete. Enttäuscht, missmuthig, verbitterter noch, als er Englands Boden betreten, verliess er denselben und begab sich 1786 nach Paris. Dieser erste Aufenthalt scheint für C. nicht sonderlich fruchtbringend gewesen zu sein, das darauf folgende Jahr finden wir ihn bereits wieder in Turin, woselbst er seine Oper »*Ifigenia in Aulide*« in drei Acten componirte. Doch litt es ihn auch in seiner Heimath nicht lange, es zog ihn von Neuem nach Paris. Dort wurde um dieselbe Zeit der Kampf der Gluckisten und Piccinisten ausgefochten, von welchem die Gemüther aller Musiker und Musikfreunde erfüllt waren. Wenn wir auch nicht viel Sicheres über die Einzelnheiten dieses ästhetischen Zweikampfes und noch viel weniger Sicheres über C.'s Stellung zu dieser brennenden Tagesfrage jener Zeit in Erfahrung haben bringen können, so liegt doch die Vermuthung ziem-

lich nahe, dass C. diesem Streite gegenüber nicht theilnahmslos geblieben sein konnte. (So viel wir wissen, befindet sich in der Bibliothek des verewigten Meyerbeer ein sehr reichhaltiges Material über die Gluckisten und Piccinisten gesammelt.) Auch dürfte die Entscheidung darüber, zu welcher Partei C. sich geschlagen haben könnte, trotz aller mangelnden positiven Beweise, sowohl in seinem persönlichen wie in seinem künstlerischen Verhalten kaum zweifelhaft sein. 1788 verliess er zum zweiten Male sein Vaterland, das er nicht wieder betreten sollte, und liess sich dauernd in Paris nieder. Seine erste in Frankreich componirte Oper war »*Démophoon*«. Den Text hatte Marmontel ursprünglich für den Componisten Vogel geschrieben, doch als derselbe nach zweijähriger Bedenkzeit noch immer Nichts von sich hatte hören lassen, erhielt C. den Auftrag, das in Rede stehende Libretto in Musik zu setzen. Das Werk setzte durch seinen ausserordentlichen Umfang, wie durch seine ungewöhnliche und originale Conception die Kenner und ernsten Kunstfreunde in Erstaunen — allein auf der Bühne erwies es sich gänzlich wirkungslos. Immerhin hatte C.'s Stellung in Paris schon so weit Wurzel gefasst, dass, als der damalige Hofcoiffeur Léonard — die weltgeschichtliche Uhr zeigte gerade auf 1789! — die Erlaubniss erhalten hatte, eine italienische Oper zu gründen, C. mit der Direction derselben betraut wurde. In diese Epoche trifft die Wendung in dem künstlerischen Schaffen dieses Meisters. Im J. 1791 eröffnete nämlich C. mit seiner »*Lodoiska*« die glänzende Reihe jener Opern, die bestimmt waren, seinen Namen weit hinaus zu tragen in alle civilisirten Länder und ihm für immer den Platz zu sichern neben den musikalischen Grössen des vorigen und des 17. Jahrhunderts. Ohne eine eigentliche Reform der damaligen Operngattung erstrebt zu haben, war er dennoch in der Behandlung der gegebenen Formen und in der Verwendung des vorhandenen musikalischen Apparates — und in dieser Beziehung tritt wiederum die Geistesverwandtschaft mit Mozart frappant in die Augen — so durchaus neu und überraschend, und in dem harmonischen und rhythmischen Aufbau so originell, dass der Hörer auch heute noch durch den Reiz dieser Musik gefesselt wird. Rasch folgten in den nächsten Jahren neue Werke, u. A.: »*Elisa ou le voyage du Mont St. Bernard*« (1794) und »*Medea*« (1797), ein Werk von wahrhaft tragischer Grösse, das es sehr verdient hätte, nicht blos mit seiner Ouvertüre dem eisernen Bestande unserer Conzert-Programme einverleibt zu sein! In dieselbe Zeit fällt auch die erste Begegnung C.'s mit dem meteorartig aufgegangenen Stern des zukünftigen Völkerbezwingers Bonaparte, der gerade von Italien nach Paris zurückgekehrt war, um von der siegestrunkenen Hauptstadt die glänzendsten, durchaus anti-republikanischen Ehrenbezeugungen für den soeben glorreich zu Ende geführten italienischen Feldzug zu empfangen. Auch das berühmte Conservatoire, zu dessen Lehrern C. gehörte, feierte den jungen Heldengeneral, und bei einem derartigen Anlasse ereignete es sich, dass Bonaparte mit C. über Musik sprach und von dem Componisten in seinem Urtheile getadelt wurde. Der General pries nämlich die sanfte Weise Paesiello's und Zingarelli's, C. jedoch setzte ihm entgegen: »Mag Paesiello noch allenfalls hingehen, aber Zingarelli!« — worauf ihm der General, der schon damals keinen Widerspruch vertragen konnte, einfach den Rücken kehrte. Und als einige Zeit darauf der General die Republik zur Thür hinausgeworfen und sich in Gestalt eines ersten Consuls an ihre Stelle gesetzt hatte, da trafen die beiden Männer noch einmal und das nicht minder schroff auf einander. Als nämlich bei dem Namenstag des Consuls sich die höchsten Behörden und Anstalten — unter ihnen auch die Mitglieder des Lehrerpersonals des Conservatoire — im Palaste einfanden, um den Chef des Staates zu beglückwünschen, wich C. dem Blicke Napoleons geflissentlich aus. Dieser jedoch rief mit einer gewissen Herausforderung: »Aber ich vermisse ja Herrn Cherubini«. Als dieser nun herantrat und Napoleon das Gespräch wieder auf jene vorhin genannten Musiker brachte, deren Autorität C. durchaus nicht gelten lassen wollte, sagte er zuletzt mit einer beissenden Ironie dem Consul: »Ich merke schon, Sie lieben nur diejenige Musik, deren Anhören es Ihnen erlaubt, an die Staatsgeschäfte zu denken.« Von diesem Zeitpunkte an gehörte C. nicht fürder der Zahl Derer an, welche der junge Cäsar nach Verdienst geehrt oder belohnt hätte. C.'s Name, sein Ruhm waren nunmehr in den Annalen der Kunstgeschichte gesichert, aber

seine Lebensstellung war keineswegs eine freudige. Der Meister persönlich wurde mit in Folge dessen immer herber und spinöser, der Lehrer immer wortkarger und heftiger. Wehe dem Schüler, der seine Meinung nicht schon aus halben Andeutungen herausgeahnt, der die aus des Meisters eigener Studienzeit bei Pater Sarti herstammenden Uebungsbeispiele nicht auf den ersten Blick verstanden hätte. Diese stummen Orakel wurden von allen Jüngern der Kunst, die unter C.'s Leitung (!) arbeiteten, sorgfältig abgeschrieben und wie eine geheiligte Tradition verehrt — aber wer sie zum Sprechen gebracht hätte! Da entschloss sich einer seiner Schüler, aus den dürren und zufällig hingestreuten, erklärenden Bemerkungen einen verbindenden Text hinzuzusetzen und so das Ganze als »*Cours de contrepoint et de fugue*« (deutsch von Fr. Stöpel; Leipzig, 1835) herauszugeben. Dieser junge, unternehmende Mann hiess Halévy. Doch seltsam contrastiren zu diesem finsteren, menschenscheuen Wesen C.'s, zu dieser trübseligen und gereizten Stimmung die zarten, ewig heiteren Weisen, welche sein Genius gerade damals der in Waffen starrenden Welt schenkte. C. schien ein Anderer geworden zu sein, sobald er das Notenblatt in die Hand nahm. 1803 schrieb der Meister seinen »*Anacréon*«, der am 4. Octbr. desselben Jahres zur Aufführung gelangte, und 1804 vollendete er das Kleinod seiner dramatischen Werke, den »Wasserträger« (»*Les deux journées*«), ein Werk, das in seiner Anspruchslosigkeit bei ungemein hoher Vollendung, in seiner krystallklaren Durchsichtigkeit bei aller Complicirtheit der Form, in seiner herzgewinnenden Anmuth bei aller Vornehmheit der Empfindung nur wenig ebenbürtige Rivalen kennt und nur dem Vollendetsten seiner Art an die Seite gestellt werden kann; kurz ein Werk, zu dessen Charakterisirung es vollkommen genügt, wenn wir sagen, dass es Beethoven ungemein hochschätzte. Dem französischen Geschmack entsprachen diese und andere von C.'s Werken wenig, vielmehr waren dieselben der deutschen Kunstrichtung verwandt; wirklich ertheilte ihm auch Deutschland willig den gebührenden Tribut, den ihm das officielle Frankreich wenn auch nicht ganz vorenthielt, doch nur zögernd und ungern gewährte. Im J. 1805 wurde C. nach Wien an die kaiserliche Oper berufen und ging auch gern dahin ab. Dort führte er seine »*Lodoiska*« auf, für das musikalische Delphi jener Zeit schrieb er 1806 seine »*Faniska*«; aber es war, als hätte das Verhängniss, welches damals Fürsten und Völker schwer heimsuchte, auch des vielfach herumgeworfenen Musikers stets gedacht. Der zwischen Frankreich und Oesterreich neu ausgebrochene Krieg zerstörte C.'s junge hoffnungsreiche Aussicht vollkommen. Wieder traf er mit Napoleon zusammen, welcher ihm die spöttischen Worte entgegen rief: »*Puisque vous êtes ici, Mr. Cherubini, nous ferons de la musique ensemble, vous dirigerez mes concerts*«. Der Kaiser »befahl« dem Kapellmeister, sich nach Schönbrunn zu verfügen, um daselbst seine (Napoleons) Conzerte zu leiten. C. erhielt von Napoleon eine Geldentschädigung, und dabei »hatte es sein Bewenden«. Der unglückliche Ausgang des Krieges machte auch der kaiserl. Oper, so wie vielem Anderen ein Ende. C. kehrte nach Frankreich zurück und lebte auf den Gütern des Prinzen von Chimay in stiller Zurückgezogenheit, grollend mit seinem Genius und mit der ganzen Welt. Zwei Jahre lang hatte er nicht einen Tact geschrieben, da wollte es der Zufall, dass auf irgend einer Besitzung seines fürstlichen Gönners eine Kirche eingeweiht werden sollte. Zaghaft und schüchtern wandten sich einige Musiker an C., dem Neinsagen zur zweiten Natur geworden, mit der Bitte um eine neue Composition; wie vorauszusehen, schlug er die Bitte rundweg ab. Aber eigenthümlich war das Verhalten des Meisters in den nächsten Tagen; er war noch verschlossener, in sich gekehrter als sonst, seine triviale Beschäftigung, der er zwei Jahre lang obgelegen und die in nichts Anderem bestanden haben soll, als die Spielkarten mit allerlei komischen Figuren zu bemalen, gab er auf, er erschien nicht mehr zur gewohnten Zeit an der Familientafel. Nach wenigen Wochen entdeckte er sich einzelnen Vertrauten und zeigte ihnen Theile einer Messe in *F*. Alle Hörer, darunter berühmte Musiker, wie Rode, Hrabaneck, Kreutzer, waren von der Erhabenheit, der Gedankentiefe, der Ehrfurcht gebietenden Schönheit und dem echt kirchlichen Geiste, von welchem das Werk erfüllt ist, ergriffen und entzückt und bestürmten den Meister, das Werk zu vollenden und es in Paris aufführen zu lassen. Vor einem erlesenen Publicum, von einem Orchester- und Sängerpersonal

ohne Gleichen wurde das Werk 1809 zu Gehör gebracht. Mit dieser Messe beginnt C.'s dritte und glänzendste Schöpfungsperiode. Unter den modernen Kirchencomponisten Italiens kennt er seines Gleichen nicht und nur in den unsterblichen Meistern deutscher Kirchenmusik, in Bach, Händel, Haydn, Mozart, darf er Rivalen erblicken. Wenn wir jener Messe in *F*, die *Missa solemnis* in *D*, die Krönungsmesse in *A*, das Requiem in *C*, das Requiem für Männerstimmen in *D* und das *Credo a capella* hinzufügen, so ist die Zahl seiner Kirchencompositionen lange noch nicht erschöpft, nur die erhabensten Werke seiner kirchlichen Compositionen sind hiermit genannt, von denen jedes einzelne jedoch hingereicht hätte, den Namen C. unsterblich zu machen. — Während der Restaurationszeit hatte C. ausser der Leitung der Kirchenmusik in der Schlosskapelle noch die Inspection am Conservatoire (1816) übernommen und wurde 1821 definitiv zum Director dieses Institutes ernannt. Ausserdem entwickelte er nach allen Richtungen hin die verschiedenste Thätigkeit; er schrieb z. B. vier Streichquartette, ein Quintett, sechs Klaviersonaten *), Musikstücke von hohem Werthe und voller Poesie, die nicht angelegentlich genug dem musikalischen Publicum empfohlen werden können. Eine reizende, ungemein phantasiereiche Composition »*Pigmaglione*« (halb Ballet, halb Gesang), die Oper »Die Abencerragen«, Stücke zu »*Blanche de Provence*« u. s. w. sind in der Zeit zwischen 1813 und 1820 entstanden, und der 73jährige Greis hatte noch so viel Jugendfrische, um die Oper »Ali-Baba oder Die vierzig Räuber« zu schreiben. Am 15. März 1842 ist C., mit Titeln und Würden reich ausgezeichnet, zu Paris gestorben. Nicht nur was Gedankentiefe, was harmonische Gestaltung, sondern auch was Vielseitigkeit des Schaffens anbetrifft, kann er nur mit den deutschen Musikheroen verglichen werden. Er ist so sehr mit dem musikalischen Leben unserer Nation verwachsen, seine Kirchenmusik ist in so hohem Grade Gemeingut unserer gebildeten, deutschen Musikwelt geworden, dass wir dreist C. als zu unseren Musikern rechnen dürfen, in dem Sinne etwa, wie wir Shakespeare unseren Dichtern beizählen. Dr. K.

Cheunier, französischer Tonkünstler, der um die Mitte des 16. Jahrhunderts lebte und von dem vierstimmige Gesänge erhalten geblieben sind.

Chevalet (franz.), der Steg an den Geigen- und Klavier-Instrumenten (s. Steg).

Chevalier, französischer Musiker in der Kapelle der Könige Heinrich IV. und Ludwig XIII., soll in hervorragender Weise Violine und die sogenannte Quinte oder Bastard-Viole gespielt haben. Noch bekannter ist er als Balletcomponist. Die Titel der von ihm componirten 33 Ballets hat Michel Henry, einer der 24 Violinisten »*de la grande bande de Louis XIII.*« in einem Manuscript mitgetheilt, welches sich auf der Pariser Bibliothek befindet und von dem Fétis für seine »*Biographie universelle*« Copie genommen hat.

Chevalier, Henri, französischer Schauspieler und Componist, war von 1796 bis 1798 darstellendes Mitglied des französischen Theaters in Hamburg und componirte für dasselbe viele damals beliebt gewordene Operetten, Singspiele, Einlagestücke u. s. w. — Seine Gattin, welche ebendaselbst als erste Sängerin angestellt und sehr beliebt war, hatte sich vorher an der Italienischen Oper in Paris ausgezeichnet. Mit ihrem Manne ging sie 1798 nach St. Petersburg, wo sie bis zum Tode des Kaisers Paul, dessen Geliebte sie war, sehr gefeiert wurde. Mit einem beträchtlichen Vermögen kehrte sie 1801 oder 1802 in ihr französisches Vaterland zurück, sang auf der Durchreise noch an den bedeutendsten Bühnen Deutschlands und starb auf ihrem Landgute, welches sie sich in der Nähe von Paris gekauft hatte.

Chevallerie, Ernst **von der,** geboren am 3. Novbr. 1826 zu Königsberg i. Pr., lebt privatisirend in Leipzig. Bekannt geworden ist er besonders durch sein für eine Bassstimme componirtes und der preussischen Armee gewidmetes Lied: »Schwerins Tod«. C. wurde durch eine 20jährige militärische Laufbahn, in der er bis zum Rang des Hauptmannes emporstieg, in der Entwickelung seines früh hervortretenden

---

*) Die Zahlen beziehen sich auf die gestochenen und veröffentlichten Compositionen. Bekanntlich war C.'s Wittwe im Besitze eines grossen handschriftlichen Nachlasses.

Compositionstalentes nicht behindert, sondern gehörte im Winter 1851 zu 1852 in Berlin zu Ad. Bernh. Marx' eifrigsten Schülern im Contrapunkt und der Fugenlehre. Veröffentlicht hat er bis jetzt nur Lieder und Duette, an denen die Tageskritik Anmuth und Sangbarkeit bei klarer und geistvoller Behandlung des Textes rühmte.

Chevé, Emil, französischer musikalischer Schriftsteller, geboren 1804 zu Paris, studirte anfangs Medicin, gab aber dann diesen Beruf wieder auf und gründete eine Singschule, in welche er die Meloplastenmethode einführte, mit der er jedoch keine erheblichen Resultate erzielte. Er hat dieselbe in zahlreichen Schriften erörtert und vertheidigt und in Begleitung einer seiner Schülerinnen auf Reisen auch in Deutschland, besonders in Berlin, dargelegt, ohne dass es ihm gelungen ist, dort irgend welchen nachhaltigen Erfolg zu erlangen. Sein System der Telephonie dagegen machte in Frankreich eine Zeit lang von sich reden.

Chevillard, Pierre Alexandre François, ausgezeichneter belgischer Violoncellist, geboren am 15. Januar 1811 zu Antwerpen, wurde in seiner Vaterstadt in den Elementen der Musik unterrichtet. Im J. 1820 wurde er Zögling des Pariser Conservatoriums, wo er bei Fétis Composition und bei Norblin Violoncellspiel studirte. Im letzteren brachte er es zu eminenter Fertigkeit, sodass er als 17jähriger Jüngling erster Violoncellist im Orchester des *Théâtre du Gymnase* wurde. Diese Stelle vertauschte er 1831 mit der eines ersten Solo-Violoncellisten der Italienischen Oper und wurde bald darauf Professor des Violoncellspiels am Conservatoire, als welcher er noch gegenwärtig in Function ist. Auch als Componist hat er sich ausgezeichnet und die Literatur seines Instrumentes um treffliche, gediegene Werke bereichert. Für Beethoven's Schöpfungen begeistert, stellte er es sich zur Aufgabe, nach seinem Theile mit dazu beizutragen, dass dieselben in Frankreich Eingang und Verständniss fänden, und verband sich zu diesem Zwecke mit den Violinisten Maurin, Sabatier und dem Bratschisten Mas. Mit diesen studirte er namentlich die letzten Streichquartette des deutschen Meisters auf das Eingehendste und Sorgfältigste und etablirte in Paris Quartett-Abende, die gerechtfertigtes Aufsehen erregten. Auf Kunstreisen fanden die vereinigten Künstler 1855 und 1856 auch in Deutschland für ihre Bestrebungen und Leistungen ausserordentlichen Beifall.

Chevilles (franz.), die Wirbel zum Aufziehen der Saiten an besaiteten Instrumenten (s. Wirbel).

Chevrette (franz.; ital.: *Cabreta* oder *Cabretta*), hiess im 11. Jahrhundert in Frankreich eine besonders auf dem Lande gebräuchliche Schalmeienart mit daran befindlichem Luftbehälter von Ziegenfell, die vor jener Zeit aber bereits unter ihrem italienischen Namen bekannt war. †

Chevrier, François Antoine, französischer Schriftsteller, der in der Mitte des 18. Jahrhunderts in Paris lebte und am 2. Juli 1760 zu Rotterdam gestorben ist. Als in die Musik einschlägig ist sein in Paris erschienenes Buch »*Observations sur le théâtre*« zu betrachten.

Chevrottement (franz.; ital.: *Trillo caprino*), der Bockstriller (s. Triller). *Chevroter,* einen Bockstriller schlagen, mit meckernder Stimme singen.

Chézy, Wilhelmina (Helmina) Christiane **von,** geborene von Klencke, deutsche Dichterin und Schriftstellerin, geboren am 26. Januar 1783 zu Berlin, war eine Enkelin der Naturdichterin Karschin. Sie erhielt eine sorgfältige Erziehung und heirathete schon in ihrem 16. Jahre einen Herrn von Hastfer, von dem sie jedoch ein Jahr später geschieden wurde. Von der Frau von Genlis eingeladen, ging sie 1802 nach Paris und verehelichte sich 1803 mit dem französischen Orientalisten Antoine Léonard de C., von dem sie sich 1810 freiwillig trennte. Nach Deutschland zurückgekehrt, widmete sie sich literarischen Arbeiten und fand an dem Fürsten von Dalberg einen Protector. Abwechselnd lebte sie seitdem in Heidelberg, Berlin, Dresden, Wien und München, auch eine Zeit lang wieder in Paris und starb am 28. Januar 1856 zu Genf. Am festesten hat sie ihren Ruf als lyrische Dichterin begründet, am bekanntesten jedoch wurde sie durch ihren von K. M. v. Weber componirten Operntext »Euryanthe« (Wien, 1824).

Chiaramonte, Francesco, italienischer Operncomponist, geboren 1818 auf der Insel Sicilien, machte bei Raimondi und Donizetti seine Compositionsstudien und lieferte seit 1848 den italienischen Bühnen Opern, die bei ihrer Aufführung bald mehr, bald weniger Beifall fanden. Die Titel derselben sind: *»Fenicia«*, *»Armando il gondoliere«*, *»Caterina di Cleve«*, *»Giovanna di Castiglia«*, *»Agnese di Mendosa«*, *»Una burla per correzione«* u. s. w. Bis 1870 war C. Chordirector der Italienischen Oper in Paris.

Chiarelli, Andrea, berühmter italienischer Lautenist und Tonsetzer, geboren zu Messina um 1675. Sehr früh machte sich bei ihm eine hohe musikalische Befähigung bemerkbar, die in Rom und Neapel eine zeitgemässe Ausbildung erfuhr. Als er von dort her nach seiner Vaterstadt zurückkehrte, fand er besonders als Spieler des *Arciliuto* (s. d.) allgemeine Bewunderung. Kurz nachdem er sich 1699 verheirathet hatte, starb er leider schon in seinem 24. Lebensjahre. Von seinen Compositionen haben wenige seine Zeit überlebt und von den gedruckten derselben blieben nur erhalten: *»Suonate musicali di Violini, Organo, Viole, Arciliuto«* (Neapel, 1696). Siehe ferner über C. Mongitor, *»Biblioth. Sicul.« Tom. I*, S. 28. Auch mit Verfertigung und Verbesserung von Lauten und Theorben hat C. sich vielfach beschäftigt. 0.

Chiarentana (ital.), eine Art einfachen Rundtanzes, welcher in Italien gebräuchlich ist.

Chiarezza (*di voce*; ital.), Klarheit (der Stimme). *Chiaro*, weibl. *chiara* (ital.), klar, hell, rein.

Chiarini, Pietro, tüchtiger italienischer Klavierspieler und Tonsetzer, geboren 1717 in Brescia. Seine Opern *»Achille in Sciro«*, *»Statira«* und *»Argenide«* waren zu ihrer Zeit in Italien vortheilhaft bekannt. Die Dresdener Sammlung besitzt von seiner Composition noch zwei Sopran-Arien im Manuscript.

Chiaudelli, Gaëtano, ausgezeichneter italienischer Violin- und Violoncellvirtuose, war ein Schüler Paganini's und lebte, Unterricht ertheilend, in Neapel.

Chiaula, Mauro, hervorragender italienischer Kirchencomponist, geboren um 1530 zu Palermo, trat 1544 in das Benedictinerkloster St. Martin daselbst und zeichnete sich durch seine musikalischen Kenntnisse für seine Zeit rühmlich aus. Durch seinen Satz für mehrere Chöre wurde er in ganz Italien berühmt. Gleichwohl sind von seinen vielen Compositionen durch den Druck nur erhalten geblieben: *»Sacrae cantiones, quae octo tum vocibus, tum variis instrumentis chorisque conjunctis ac separatis concini possunt«* (Venedig, 1590). Vergl. Ziegelhauer, *»Hist. litter. ord. S. Bened.«*. C. selbst starb im J. 1600.

Chiavacci, Vincenzo, italienischer Componist von Ruf, geboren um 1757 zu Rom, lieferte seit 1783 der italienischen Bühne eine Reihe von Opern, von denen *»Alessandro nell' Indie«*, *»Il filosofo impostore«* und *»I quattro parti del mondo«* die bekanntesten sind. Während eines Aufenthaltes in Wien 1798 gab er »12 *Ariette per il Cembalo«* und drei Rondos über aus seinen Opern gezogene Motive heraus. Zwei Jahre später ging er als Director der italienischen komischen Oper nach Warschau. — Seine Gattin, Clementine C., war eine rühmlich bekannte Sängerin, die in verschiedenen Perioden besonders in Mailand mit Erfolg als Theater-Primadonna aufgetreten ist.

Chiave (ital.; franz.: *clef*), ist zunächst die fremdländische Bezeichnung für jede Art von Schlüssel, also besonders auch für den Tonschlüssel (s. Schlüssel), sodann aber auch für den Stimmhammer und für die Klappe an Blasinstrumenten.

Chiavelloni, Vincenzo, italienischer Schriftsteller, der sich auch eingehend mit Musik beschäftigt hat, wie seine beachtenswerthen *»Discorsi della musica«* (Rom, 1668) beweisen. In 24 Abhandlungen giebt er darin besonders interessanten Bericht über die Sittenführung der Tonkünstler des 17. Jahrhunderts (vgl. Forkel's »Literat.«).

Chiesa (ital., von dem griech. ἐκκλησία, lat.: *ecclesia*), die Kirche, kommt in folgenden Zusammensetzungen musikalischer Kunstausdrücke vor: *Aria da* (oder *di*) *c.*, die Kirchenarie; *Cantata da c.*, die Kirchencantate; *Concerto da c.*, das Kirchenconzert; *Sonata da c.*, die Kirchensonate.

Chikering und Söhne ist die Firma einer der grossartigsten Pianofortefabriken, welche einen anerkannten Weltruf fest begründet hat. Dieselbe hat ihren Sitz in Boston und ist von Jonas C. ins Leben gerufen und bis zu ihrem gegenwärtigen eminenten Geschäftsbetrieb geführt worden. Jonas C., geboren 1800, gestorben 1853 in Boston, war ein eben so gewandter, wie kluger und unternehmender Instrumentebauer, der seine mitunter gewagten und kühnen Speculationen, die jeder Concurrenz zu spotten suchten, von seltenem Glücke gekrönt sah. Seine Söhne führten das überaus umfangreiche Geschäft in derselben grossartigen Weise fort und haben auf den Ausstellungen in Paris 1867 und London 1871, wo sie goldene Preismedaillen auf ihre Flügel erhielten, durch ihre industriellen Manipulationen zur Beseitigung der mit ihren Fabrikaten rivalisirenden Concurrenz Aufsehen gemacht. Als besondere Auszeichnung wurde ihnen vom damaligen Kaiser der Franzosen, Napoleon III., 1867 das Kreuz der Ehrenlegion zuertheilt. Die Fabrik, welche auch in ihrer äusserlichen prächtigen und zugleich zweckmässigen Anlage zu den Sehenswürdigkeiten Bostons gehört, liefert gegenwärtig im Durchschnitt wöchentlich 50 Instrumente, hauptsächlich in ihrer Tonfülle und Güte anerkannte Flügel, welche in ganz Amerika einen starken Absatz finden, aber auch zahlreich nach England und Frankreich verlangt werden.

Chila, Abraham, ein gelehrter jüdischer Schriftsteller in Spanien, der seinen Namen u. A. auch durch eine Abhandlung über die Musik der Nachwelt erhalten hat.

Chilcott, Thomas, englischer Tonkünstler, der um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts als angestellter Organist in Bath bei Preston lebte und 1797 in London gut gearbeitete Klavierconzerte seiner Composition herausgegeben hat.

Child, William, tüchtiger englischer Tonsetzer, geboren 1605 zu Bristol, wurde 1631 Baccalaureus, doch erst 1663 Doctor der Musik an der Universität zu Oxford. Im früheren Verlaufe seines Lebens wurde er um 1636 als Organist an der St. Georgskapelle in Windsor und gleichzeitig an der königl. Kapelle in Whitehall angestellt, verlor aber durch die englische Revolution seine Aemter und wurde erst nach der Restauration 1663 zum Singmeister an der Kapelle des Königs Karl II. berufen. Hochbetagt starb er 1696 zu London. Von seinen zahlreichen Compositionen kennt man noch Psalme, *Anthems, Catches* u. s. w., soweit sie sich in verschiedenen Sammlungen befinden, z. B. in Boyce's »*Cathedral Music*«, in Smith's »*Musica antiqua*«, in Hilton's Collection von *Catches* u. s. w.

Chilmead, Edmund, ein gewandter englischer Musiker, daneben auch gelehrter Philolog und Mathematiker, war um 1611 in Gloucestershire geboren und wurde 1632 Capellan an der Christus-Kirche daselbst, welches Postens er aber 1648 durch eine Parlamentscommission enthoben wurde. Er begab sich darnach nach London zum Musikdirector Thom. Est, und erwarb sich dadurch nothdürftigen Lebensunterhalt, dass er im Saale desselben allwöchentlich Conzerte veranstaltete. Nach dieser Zeit half ihm seine Kenntniss des Griechischen zu einer besseren Existenz bis zu seinem im 43. Lebensjahre 1654 in London erfolgten Tode. Auch Musik Betreffendes hat er in lateinischen Abhandlungen herausgegeben, so: »*De musica antiqua graeca*« (Oxford, 1672), welche Dr. Aldrich seiner Ausgabe des Aratus angehängt hat; dagegen ist seine Schrift »*De sonis*« eine wahrscheinlich nie im Druck erschienene. Es sind dies die einzigen uns bekannten derartigen Werke C.'s (s. Hawkins, *Vol. IV*, S. 410). 0.

Chilston, nach Dr. Burney ein altenglischer zur Zeit Heinrich's II., um 1155, lebender musikalischer Schriftsteller, dem ein Tractat zugeschrieben wird, welcher sich noch nebst anderen desselben Verfassers in einem musikalischen Codex des Grafen von Shelburne befinden soll. †

China. Chinesische Musik. Das grösste Reich Asiens und nächst Russland das umfangreichste der Erde, welches man unter dem Namen C. begreift, bildet auch einen Kernpunkt, von dem aus sich eine unserer Anwendung des Hörbaren als Kunst durchaus verschiedene Verwerthung ausgebildet hat. Beinahe ein Fünftel der Erdbewohner huldigt in seinen musikalischen Bestrebungen mehr oder weniger den Grundsätzen der Bewohner dieses Erdstriches und, da wir in C. noch die Grundzüge eines

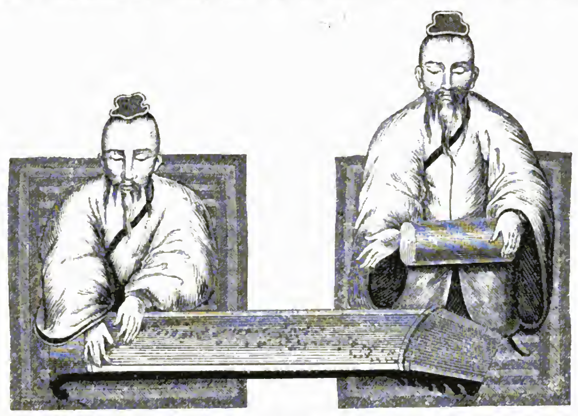
uns fremden Musiksystemes, theilweise wenigstens, klar zu verfolgen vermögen, so wollen wir ohne alle Reflexion dasselbe, so weit es uns fassbar und bekannt, hier zu verzeichnen versuchen. Wie die Eisregion uns von den Schöpfungen der Urwelt beredte Exemplare bewahrt hat, so überliefert uns auch das Volk an den Ufern des Hoang-ho Schriften in sehr bedeutender Zahl über die Musik (die bekannte 1773 vom Kaiser Khiang-lung angelegte Bibliothek zu Peking: *Wen-ghuan-khe* zählt allein der uralten über 482) aus jenen Tagen, wo das Völkerleben an den anderen Erdstätten für uns noch in den dichten Nebel der Sage gehüllt ist. Das Familienhafte, Patriarchalische der Urzeit ist hier festgehalten, versteinert. Halbgesungene und halbgesprochene kurze einsylbige Wörter, ohne weiteres Band neben einander gereiht, dienen, durch mimische Hülfsmittel unterstützt, noch heute als Mittel zum Gedankenaustausch. Fast möchte man glauben, dass eine Genossenschaft, die auf den kühnen Geist, das unstäte Wesen und den verschiedenen Sinn des verlassenen Bruderstammes nicht eingehen wollte, sich zuerst von der anderen Menschheit getrennt, und nun in steter Abgeschlossenheit, unberührt von dem Fortschritt der Geschichte, das ererbte Gut in ihrer individuellen Weise zu verwerthen gesucht hatte. Ihre ganze ausgezeichnete Verstandeskraft ist nur dazu verwandt, das anfängliche Besitzthum festzuhalten, um damit so klug und haushälterisch zu wirthschaften und fortzuarbeiten, wie nur möglich. Man könnte sagen, C. ist eine balsamirte Mumie, mit Hieroglyphen bemalt und mit Seide umwunden, und der innere Kreislauf in demselben ist wie das Leben der schlafenden Winterthiere. Hören wir noch jetzt ihre Gelehrten über Töne sprechen, so ist uns ihre Art der Auffassung derselben, die in jedem Satze den Stempel des Uralters in sich trägt, zwar eine fremdartige, aber doch verständliche und bietet für die Musikanschauung in ihren schriftlichen Ueberlieferungen einen Mittler, der zum Verständniss derselben fast nothwendig ist, wesshalb wir glauben, einigen solchen Auslassungen hier Raum geben zu müssen. »Die Musik«, sagen sie, »ist eine Sprache, die dem Menschen den Ausdruck seiner Empfindungen gestattet. Sind wir betrübt, werden dies auch unsere Töne erkennen lassen. In der Freude haben die Töne hoch und hell zu erklingen und die Worte schnell dahin zu fliessen. Im Zorn tönt unsere Sprache kräftig und drohend, in der Furcht und ehrerbietigen Scheu sanft und bescheiden, in der Liebe ohne jegliche Rohheit. Kurz, jede Leidenschaft hat ihre besondere Ausdrucksweise, und eine gute Musik muss die rechten Töne für dieselbe bieten, denn jeder Ton hat seine Art zu sein und sich kund zu geben. Die **Töne** sind die Worte der musikalischen Sprache; die **Modulationen** die Phrasen. Die Stimme, die Instrumente und die Tänze bilden das Ganze dessen, was zum Ausdruck gebracht werden soll.« Welcher Künstler der Neuzeit wird diese Auseinandersetzungen nicht als die seinigen zu adoptiren vermögen, und dennoch wie weit von einander verschieden sind die beiderseitigen diesem gleichen Verlangen entsprossenen Resultate! — Schon aus der Zeit, wo die Bibel über die ersten Geschlechter der Erdbewohner sich in unbestimmten Umrissen zu berichten bemüht, bringt die **Geschichte** C.s die Nachricht, dass das chinesische Volk unter Leitung Fu-hi's, Kaiser genannt, dessen Auftreten ungefähr ums Jahr 3000 v. Chr. berechnet ist, von diesem Lande Besitz nahm. Der Zustand der Musik in dieser frühen Zeit wird als ein sehr vorgerückter von allen chinesischen Gelehrten bezeichnet, sodass, wie merkwürdiger Weise Jubal in Assyrien ein Pfleger des festen Tones (der Saiten- und Blasinstrumente), auch Fu-hi als Beförderer einer Musik genannt wird, die man später erst in feste Gesetze aufzuzeichnen sich befleissigte, die auch den festgestellten Ton zum Objecte ihrer Aufmerksamkeit hatten. Die eigentliche geschichtliche Zeit C.s aber beginnt erst 2637 v. Chr., als Hoang-ti von dem Kaiser Tsche-yeu C. erobert hatte. Er suchte nach Vollendung dieser Besitznahme alle vorhandene Cultur und ganz besonders die Musik nach festen Gesetzen im ganzen Reiche gleich zu ordnen und befahl dem Gelehrten Lyng-lün, alles vorhandene Wissen über diese Kunst zu sammeln und aufzuzeichnen. Derselbe begab sich, um diesem Auftrage nachzukommen, in die nordwestlichen Grenzdistricte des Reiches und erschien darnach wieder mit einer umfangreichen und genauen Feststellung der musikalischen Gesetze. Diese von Lyng-lün aufgestellten Gesetze galten den Chinesen stets als die höchsten Errungen-

schaften in der Kunst, und wenn durch Zeitverhältnisse die allgemeine Musikpflege sich geändert hatte, so wurden die Weisen am höchsten gepriesen, die sich Lyng-lün's Erkenntniss zu eigen zu machen gestrebt hatten, und für die Einführung dieser alten Kunst in die Schranken traten. Im ersten Jahrtausend des Bestehens des chinesischen Reiches bis zum Tode des Kaisers Yao, unter dessen Herrschaft nach dem »Schu-king« (»Jahrbücher«, etwa 500 v. Chr.) eine Fluth über das ganze Land hereinbrach, 2297 v. Chr., die den meisten Menschen und deren Wohnungen den Untergang bereitete, war C. ein Wahlreich. Die mit solcher Staatsverfassung stets vereinten langen, gewaltsamen Umwälzungen waren für die Erhaltung einer höheren Cultur und vor Allem für die der Musik nicht förderlich. Jeder Kaiser suchte entweder das im Kampfe um die Macht verloren gegangene Kunstwissen wieder zur Hebung der Gesellschaft den Staatsgesetzen einzuverleiben, oder er verfolgte gar, indem er vielleicht die Vertreter der Kunst unter seinem Vorgänger als politische Gegner betrachtete, die Kunst selbst. Dies Ringen, nur zu erhalten, was man einst besessen, wurde auch in der Folge nicht vermindert. Zwar hatte Yao, diesen Nachtheil für das Volk erkennend, 26 Jahr vor seinem Tode Yü zum Mitregenten eingesetzt, damit der Thronwechsel ohne nachtheiligen Einfluss auf die Gesellschaft selbst stattfinden könnte, und es gelang Yü auch, 2205 v. Chr. das Wahlreich in ein Erbreich umzugestalten: dennoch blieb dies fortwährende Ringen, das Alte in der Kunst wieder zu erkennen und zur Geltung zu bringen, auch in der Folge fast nur das einzige Moment eines Kunstlebens in C. Die oft nur kurzen Zeiten, in denen die einzelnen Dynastien das Reich beherrschten, riefen dieselben störenden Ereignisse in Bezug auf Kunstbemühungen wach, nur in etwas grösseren Zwischenräumen, welche im Wahlreich sich bemerkbar machten. Man denke nur, dass die jetzige 1644 ans Ruder gekommene Dynastie der Mandschu oder Thsing die 22. in der Folge ist und dass unter den vorangegangenen viele waren, die als Grundpfeiler ihrer Herrschaft den Grundsatz aufstellten: die Wissenschaften so wie die Musik der Alten müssen vernichtet werden! Wir verweisen in dieser Beziehung nur auf die Bestrebungen der Herrscher der 4. Dynastie von 255 bis 202 v. Chr., auf die der 10. Dynastie, von 502 bis 557 n. Chr., und auf die der 14. bis zur 17. Dynastie, beide eingeschlossen, welche von 907 bis 951 n. Chr. regierten, und müssen zugeben, dass man es als ein Wunder betrachten darf, wenn noch so viel von dem musikalischen Wissen der Alten sich zu erhalten vermochte, und dass nicht eine gänzliche Vernichtung der alten Culturhöhe C.s die Folge war. Hierzu kamen noch grosse religiöse Bewegungen, welche sich des Volkes bemächtigten. Die Urreligion, Verehrung der Voreltern, wurde durch die Lehren des Kon-fu-tse, etwa 500 v. Chr., beeinträchtigt; der zwischen 202 v. Chr. und 220 n. Chr. durch den Einwanderer Ho-schang sich verbreitende Buddhaismus, vermehrte die culturhistorischen Lebensmomente der Chinesen noch um ein bedeutendes Glied, und beide wirkten auf die Entwickelung und Entfaltung der heimischen Musik in ihrer Weise ein. Ausserdem ist nicht unbeachtet zu lassen, dass schon in sehr früher Zeit hin und wieder, trotz der Abgeschlossenheit C.s, die umwohnenden Völker und selbst Einzelnpersonen aus weiter Ferne durch dunkele Kunde verlockt, mit C. in Berührung kamen, und somit sowohl von der Musikpflege anderer Culturstätten, wie dem Gebrauch der Töne zu Sang- und Klangfreuden, den Chinesen hin und wieder ein praktisches Beispiel zu Ohren gelangte. Der Mensch im grossen Ganzen bleibt doch immer zur Beachtung anderer Auffassungen geneigt, und selbst die durch ihre straffen staatlichen Institutionen und ihren angeborenen Conservatismus ausgezeichneten Chinesen haben für die Dauer, wie die später ausgeführte Musikgeschichte darthun wird, sich auch dieser Beeinflussung nicht ganz entziehen können. Nur wenige bestimmte Nachrichten über solche stattgehabte Verbindungen haben sich erhalten, wesshalb hier die bekanntesten folgen mögen. In der Bibel wird Sinum Jes. 49, V. 12 erwähnt; über das Vorkommen einer Erwähnung des Landes K'ina in den frühesten Schriften der Inder siehe Chr. Lassen's »Indische Alterthumskunde« I, S. 320, S. 747 und S. 856; so wie Râmâj II, 37, 14. 32, 16; die Griechen und Römer bringen schon öfter über Sina Berichte, siehe Strabo XV, 1; Ptolemaeus VI, 16 und VII, 3, u. s. w. Diese vielseitige Beeinflussung, welche in der Verbreitung

von dem chinesischen Musikkreise fremden Tonwerkzeugen sich documentirt (wir heben nur die Griffbrettinstrumente, welche durch Assyrien von Aegypten her den Weg nach C. gefunden hatten; die Trompeten, nach indischem und assyrischem Muster wahrscheinlich nationalisirt; die Becken und andere Metall-Schlaginstrumente ohne festen Ton und die Streichinstrumente, von Persien überkommen, hervor), so wie in der Ausbildung von Tongaben, die nur durch ihre unmittelbare Einwirkung auf das Ohr sich kundgaben und besonders im niederen Volke in der freiesten Weise ihre Verbreitung gefunden hatten: machte auf die in C. heimische Tonempfindung solchen Eindruck, dass der Kaiser Kang-hi, 1679 n. Chr., das modern-abendländische Musiksystem, das er durch Pater Pereira's Mittheilungen näher kennen gelernt hatte, geeignet hielt, staatlich geboten seinem Volke verleihen zu können, trotzdem es erst 1596 n. Chr. dem Prinzen Tsai-yn nur durch angestrengte Forschungen gelungen war, die Musikwissenschaft der alten Chinesen wieder zu ergründen und zeitgemäss reformirt zur Geltung zu bringen. Wenn nun diese kaiserliche Bemühung auch an den alten Gewohnheiten noch scheiterte und selbst es noch beförderte, dass neue Bücher über die altchinesische Musik geschrieben wurden (wir erwähnen nur das uns durch die Uebersetzung Pater Amiot's 1770 bekannt gewordene Werk des chinesischen Gelehrten Ly-koang-ti vom J. 1727 n. Chr.), so ist es nach allen bisherigen Erlebnissen doch wohl nur noch eine Frage der Zeit: wann auch hier die modern-abendländische Musik bleibend zur Herrschaft gelangt. — Die **Musikinstrumente** bei einem Volke sind die Kunstbauwerke, welche am sichersten über die eigene Kunstentwickelung und über die von anderen Culturstätten erhaltenen Berichte, besonders wenn das Volk sich vorzugsweise conservativ in jeder Beziehung zeigt, Aufschluss geben. Wenn wir nun diese Monumente C.s durchblicken und die uns bekannten Nachrichten über dieselben jedes mythischen Schmuckes zu entkleiden und chronologisch zu ordnen bestreben, so zeugen sie unbestreitbar für eine Selbstständigkeit der Kunstentwickelung daselbst in sehr früher Zeit, auf die nur spätere Tage theilweise verändernd einzuwirken vermochten. Die Zeit, in der **Rasselinstrumente**, gewöhnlich die Embryonen eines geordneten Tonreiches, in grösserer Zahl gepflegt wurden, war längst durchlebt, als der Kaiser Fu-hi, 3000 v. Chr., für den staatlichen Gebrauch aus denselben nur drei Holzinstrumente absonderlicher Art bestimmte. Das erste, *Tschu* (s. d.) genannt, war ein Holzkasten, der stets im Westen ihrer Instrumente aufgestellt wurde; derselbe sollte möglicherweise auf die örtliche Lage der Urquelle hinweisen, aus der C. das Tonreich geschöpft hatte. Vor dem Beginnen einer eigentlichen Musik wurden mehrere Schläge durch dasselbe ausgeführt. Als zweites ist das *U* (s. d.) zu nennen, das wie ein liegender Tiger aus Holz gestaltet war, auf dessen Rücken eine Reihe Holzzähne befindlich. In frühester Zeit sollen durch das Streichen dieser Holzzähne, Zacken, alle *Lü*'s (s. d.) gegeben worden sein. Da diese Streichung aller Zacken stets nach Beendigung der eigentlichen Musik stattfand, so ist anzunehmen, dass man so symbolisch das All des Tonreiches noch einmal in gedrängtester Kürze zu geben beabsichtigte. Als drittes der Instrumente treten die *Tschung-tu* (s. d.) auf, Brettchen von bestimmtem Maasse, die eigentlich nur zur Aufzeichnung der heiligen Bücher angewandt werden durften, welche die Tänzer in der einen Hand tragend, bei besonderen Stellen des Gesanges gegen die andere schlugen. Es muss sofort auffallen, dass von Rasselinstrumenten nur diese zum Gebrauch befohlen wurden, deren Lärm bescheiden und deren Anwendung sehr beschränkt war und deren Gebrauch eine symbolische Auffassung gestattete. Zu Anfang und zu Ende des geordneten Tonreiches erscheint das Geräusch, und der Gebrauch der *Tschung-tu* während des Gesanges kann fast nie auf den gleichzeitig erklingenden Ton störend gewirkt haben, sondern sein hauchendes Hervortreten musste wohl mehr an die innige Verbindung des Tones mit dem bedeutungsvollen Worte erinnern. Diese Auffassung wenigstens lehrt uns die Aeusserung ihrer Gelehrten: »Der Meister des *Scheng* (s. d.) ist auch Meister der *Tschung-tu*!« Unter allen Tonwerkzeugen der Vergangenheit und Neuzeit finden sich nur noch sehr wenige, die nicht einen festen Ton vertretend in Gebrauch waren und sind, wesshalb wir hier in Kürze über dieselben das Bekannteste berichten wollen. Von Trommeln kannten die Chinesen nur wenige in der frühesten Zeit,

die den Rasselinstrumenten gleich zu erachten wären, nämlich: die *Ya-ku* (s. d.) und die *Po-fu* (s. d.). Erstere, bei ihrer Anwendung ausserhalb des Saales, in dem die Musik stattfand, aufgestellt und von dem Schläger stehend tractirt, war eine mit Reisabfällen gefüllte Trommel, die ihrer Füllung halber nur ein dumpfes Geräusch hervorzubringen vermochte. Letztere, welche zur Begleitung des Gesanges im Vereine mit dem *Ke* (siehe nachfolgende Abbildung) gebraucht wurde, muss noch weniger tönend sich bemerkbar gemacht haben. Auch diese uralten Instrumente bestärken somit die Annahme, dass die damalige Musikpflege Alles aus dem Gebrauche zu verbannen bemüht war, was in den festen Tönen eine zweifelhafte Deutung hervorzubringen vermochte. Wie anders sind die Rasselinstrumente, die in späterer Zeit in C. sich einbürgerten, im Vergleich zu diesen, die im *Tam-tam* (s. d.) ihre höchste Gipfelung finden. Es scheint durch die scharfsinnige Vollendung derartiger in C. bekannt gewordener assyrischer Erfindungen hier dieser Instrumentgattung nur desshalb ein neues Vaterland erwachsen zu sein, weil man in dieser Verwerthung des Hörbaren keine Gefahr für die heimische Kunst erblickte, wenn es gelang, jede genauere Beachtung einer Tonverschiedenheit zu vernichten. Dass dann die Producte dieser Kunstbemühung vom mächtigen *Tam-tam* bis zu den Becken (noch heute werden die besten aus C. bezogen, s. Becken) und zum kleinsten fischartig gestalteten Metall-Schlaginstrumente der chinesischen Militärmusik eine grosse Kette von verschiedenen Gestaltungen gewonnen, bewirkte die Zeit und der Conservatismus in den einzelnen Districten des grossen Reiches. Staatlich scheint im Gesammtreiche keines dieser Instrumente anhaltend gepflegt worden zu sein; die meisten Varianten davon finden sich unter den malaiischen Völkern auf den Inseln im Südosten von C. Gleichzeitig mit den Rasselinstrumenten übergab Fu-hi auch seinem Volke **Saiteninstrumente**, welche eine sehr lange Entwickelungsperiode bedingen, ehe sie zu einer solchen Vollkommenheit zu gelangen vermochten. Das weniger umfangreiche hiess *Kin* (s. d.). Dasselbe wurde mit sieben Saiten bezogen geführt, und jede Saite war von 81 Seidenfäden gedrillt, wodurch, wie später erörtert werden wird, eine wissenschaftliche Erkenntniss verewigt werden sollte. Viel mehr Töne gebend war das *Ke* (s. d.) genannte Saiteninstrument der alten Chinesen, und zeugte von einer Musikpflege in frühester Zeit, die uns das höchste Staunen abringt. Fünfzig Saiten, ebenfalls jede aus 81 Seidenfäden gedreht, dienten auf demselben zur Schöpfung und Wiedergabe des angewandten Tonreiches. Zur Schöpfung, indem die Saitenstimmung desselben solche Saitenzahl erfordert haben soll und man erst zu Hoang-ti's Zeiten, 2637 v. Chr., eine grössere Gewandtheit in dieser Beziehung erreichte, sodass man ferner nur *Ke*'s mit 25 Saiten bezog: zur Wiedergabe des angewandten Tonreiches aber, weil man in gefühltester Art stets zu dem geforderten Tone die Oberquinte oder Unterquarte desselben mit ertönen liess. Die Art, wie dies geschah, war nach chinesisch musikalischem Gefühle eine so hehre Kunstaufgabe, dass die Gelehrten behaupten: »Wer das *Ke* spielen will, muss die Leidenschaften getödtet haben und Liebe zur Tugend tief im Herzen tragen; denn sonst hat er einen schlechten Ton und wird nichts Besonderes erzielen.« Das beste Zeugniss für den gesellschaftlichen Werth der Kunstthätigkeit, das *Ke* zu spielen, giebt wohl das Denken und Handeln der Mächtigsten in dem Volke in Bezug darauf. Stets erachten ja die Mächtigsten in der Gesellschaft das Ausserordentlichste als sich zu eigen und erstreben in dem Besitz desselben, besonders, wenn es von Allen als geistiger Natur hochgeschätzt wird, ihr Andenken der Nachwelt zu überliefern. Die höchsten Machthaber C.s, die Kaiser, müssen das *Ke*-Spielen als etwas Ausserordentliches betrachtet haben, da sie, um den Ausspruch Ma-tuan-li's: »Wer gut Musik versteht, ist auch fähig zu regieren«, auch auf sich von der Nachwelt angewandt zu wissen, sich immer gern, dies Instrument spielend, bildlich darstellen liessen (s. Bild auf S. 399). Auch die Verkürzung der Saiten, um neue Tongaben zu erzielen, kannten die Chinesen schon in dieser sehr frühen Zeit. Beim *Kin* zeigten goldene Punkte die Stellen an, wo durch Fingeraufsatz die verschiedenen *Lü*'s dem Tonwerkzeuge entlockt werden konnten. Jeder Spieler musste beim Fingeraufsatze grosse Sorgfalt obwalten lassen, damit die Töne rein erschienen. Die Gelehrten C.s sagen desshalb über die Spieler dieses

Instrumentes: »Jeder *Kin*-Spieler muss grosse Ruhe und ein geregeltes Inneres haben, damit er spielend den Ton nicht zu hoch oder zu tief greife.« Beim *Ke* hatte man andere Vorrichtungen, die Tonreinheit zu erzielen. Jede Saite dieses Instrumentes hatte nämlich einen besonderen beweglichen Steg, und diese Stege waren zu je fünf besonders



gleich gefärbt. Bei einem *Ke* mit 25 Saiten waren die ersten fünf blau, die zweiten fünf roth, die dritten gelb, die vierten weiss und die fünften fünf schwarz. Fast drängt sich bei dieser Beschreibung der Gedanke auf: ob die griechische Benennung chromatisch nicht vielleicht dieser uralten Einrichtung ihre Entstehung verdanke. Auch die Werthhaltung dieser Instrumente und aller Theile legt für die Sorgfalt ein Zeugniss ab, mit der in C. Alles betrachtet wurde. Jeder Theil, auch der scheinbar unbedeutendste, eines jeden der beiden Saiteninstrumente hatte seine symbolische Auslegung, welche, den innigen Zusammenhang der Musik mit allen anderen Wissenschaften und Künsten belegend, zur Verewigung der errungenen Erkenntnisse mit half und dadurch in ihrer Form fast unwandelbar wurde. Hier mag noch das diesen ähnliche Tonwerkzeug *Lü-tschün* (s. d.) erwähnt werden, das Monochord der Chinesen, welches zuerst unter der fünften Dynastie, 220 bis 202 v. Chr., im allgemeinen Gebrauche sich bemerkbar machte; dasselbe soll schon vor 500 v. Chr. erfunden sein. Dies dem *Ke* ähnliche Instrument wurde mit 13 Saiten bespannt, und die Chinesen hielten auch die kleinsten Theile desselben für mysteriöse Repräsentanten der Natur in der Musik. In späterer Zeit haben sich auch verschiedene **Griffbrett-Instrumente** nach C. hin Bahn gebrochen, deren eigentliches Vaterland, wie schon erwähnt, Aegypten ist. Wir verfolgen in der Anführung derselben die Folge, in der sich über den directen Weg, welchen diese Tonwerkzeuge hierher genommen haben müssen, wenigstens Vermuthungen aufstellen lassen. Das *Sam-jin* (s. d.), ein mit langem Halse ohne Bunde versehenes und mit drei Darmsaiten bezogenes Instrument, verräth seine unmittelbar von Assyrien aus stattgefundene Vermittelung. Das *Pun-gun* (s. d.), welches mit einem grossen Resonanzkörper gebaut wird, einen kurzen Hals, auf dem Bunde befindlich sind, besitzt und vier Saiten im Bezuge führt, lässt eine indische Beeinflussung bei seiner Gestaltung vor dem Ueberkommen nach C. vermuthen. Das *Gut-kom* (s. d.), dessen Griffbrett und Schallkasten schön geformt an einander gefügt sind, das mit Bunden weit auf den Resonanzboden hin versehen ist und vier Darmsaiten besitzt, verräth, besonders durch die schiefwinklige Ansetzung des Wirbelkastens an den Hals die directe Abstammung aus Indien. Auch zwei **Streichinstrumente** *Ul-hien* (s. d.) und *San-hien* (s. d.) genannt, sind in neuerer

Zeit in einigen Districten C.s im Gebrauch. Der Bau derselben deutet darauf hin, dass sie einem indischen Muster nachgebildet sind. Man fertigt diese Instrumente aus dem Holze von Maulbeerbäumen an, und dieselben zeigen als Hauptbestandtheile: einen Holzcylinder, dessen eine Oeffnung mit Gazellenhaut überzogen und dessen andere offen ist; und einen mit dem Cylinder innig verbundenen Stiel, der an dem dem Resonanzkörper entgegengesetzten Ende zwei Wirbel zum Saitenspannen hat. Stiel und Resonanzkörper stehen in dem Verhältniss von 9 : 1. Der Bogen zu diesem Instrumente, an Länge dasselbe überragend, wird aus Bambus und Rosshaaren gefertigt und gleicht in seiner Gestaltung der gleichnamigen Waffe wilder Völker. -- Schon sehr früh hat sich in C. die Nothwendigkeit eines **Normaltones** (Stimmtones) im Tonreich bemerkbar gemacht und die Erfindung der verschiedenen **Blasinstrumente** befördert, indem nach diesen, wenn dieselben nach einem Normalton gebaut waren, sich die Saiteninstrumente jeder Zeit richten konnten. Dem ersten staatlich beauftragten Aufzeichner der Gesetze des Tonreiches, Lyng-lün, schreibt man auch die Erfindung der einfachsten aus Bambus gefertigten Blasinstrumente zu, nämlich die der drei Arten *Koang-tse* (s. d.) und die *Yang* (s. d.) und *Yn* (s. d.) genannten *Koang-tse*, so wie das *Siao* (s. d.). Auch die Erfindung der Blasinstrumente mit Tonlöchern fällt in C. wohl in dieselbe Zeit, nur bezeichnet man nirgend Lyng-lün als den Erfinder derselben. Zwar wissen wir nicht genau, wann die Rohr-Blasinstrumente mit Tonlöchern zuerst gefertigt worden sind, doch ein Blasinstrument, zu dem das Erdreich selbst das Material gab, das *Hiüen* (s. d.), kannte man nach den Berichten schon 2600 v. Chr. Wahrscheinlich ist die Erfindung das *Yo* (s. d.), des *Ty* (s. d.), so wie des *Tsche* (s. d.) eine gleichzeitige gewesen, denn von letztgenanntem Tonwerkzeuge berichtet man, dass es unter den ersten drei Dynastien, von 2205 bis 255 v. Chr., am meisten in Gebrauch war. Das vollkommenste der alten Rohr-Blasinstrumente C.s (die Erfindung desselben wird der Niu-kwa, Gattin oder jüngern Schwester Fu-hi's, zugeschrieben) ist das *Scheng* (s. d.), auch *Yü* (s. d.), *Tschao* (s. d.) oder *Ho* (s. d.) genannt; dasselbe bildet einen Abschluss in der Bestrebung, neue, der chinesischen Tonempfindung nothwendige Tonwerkzeuge zu schaffen. Der Ton dieses Instrumentes ist dem Gesange ähnlich, wie unser Orgelton, genügt in seiner Kraft den nationalen Anforderungen und kann durch seine Unwandelbarkeit allen anderen Instrumenten massgebend sein. Auf Etwas an diesem Instrumente, was selbst das Abendland sich für seinen Instrumentebau zu eigen gemacht hat, fühlen wir uns um so mehr hier veranlasst, aufmerksam zu machen, als es beweist, wie wenig wir im Voraus ermessen können, ob eine Kenntniss des Fremden uns Nutzen bringend sein kann oder nicht, nämlich auf die an dem *Scheng* zuerst angewandten durchschlagenden Zungen (s. Blatt und Zunge). Zwar haben diese bisher angeführten Blasinstrumente manche Umgestaltungen erfahren, doch gleichen dieselben in den Grundformen durchaus noch ihren ältesten Vorbildern und lassen sich mit keinem Musikinstrument einer anderen Culturstätte in irgend welcher Weise verwechseln. Durch Blätter anzublasende, hoboenartige Rohrinstrumente besitzt man jetzt in C. ebenfalls. Dieselben sind jedoch eingeführt und haben wahrscheinlich nur in der Art, wie die Tonlöcher bei denselben geformt werden, eine Nationalisirung erfahren. Die Tonlöcher derselben werden nämlich durch eine rinnenartige Aushöhlung des Schallrohres geschaffen, sodass der in der Rinne liegende Finger das Schallloch deckt. Das Tonloch selbst kann also niemals, wie bei unseren Blasinstrumenten, mit tonbestimmend sich kundgeben (s. Tonloch). Auch ein Blasinstrument, das dem im 18. Jahrhundert noch im Abendlande gebräuchlichen Krummhorn (s. d.) fast gleich geformt ist, führt man an vielen Orten C.s. Dasselbe soll durch Missionäre dort bekannt geworden sein. Beide Instrumente lieben die Chinesen nur desshalb, weil sie mit denselben einen Lärm zu machen vermögen, der einem europäischen Ohre zu ertragen fast unmöglich ist. Sie suchen bei diesen Instrumenten nur die Intensität der Töne zur Verwerthung zu bringen, denn man hört von ihnen nur einen oder zwei Töne bevorzugt erzeugen und zwar so stark als möglich und vibrirend, welche Tonangabe sich immerfort wiederholt. Auch ihre verschiedenen Trompeten bauen sie aus Holz. Die grösste ist eine gerade Tuba von etwas über

einen Meter Länge, ausser der sie noch drei kleinere unter einander verschieden geformte Trompeten von 0,5 Meter Grösse besitzen. Diese Blasinstrumente scheinen persischen Ursprunges zu sein, denn die Gebrauchsweise (sie pflegen ein Zusammenspiel derselben, wie die türkische Militärmusik uns dasselbe in der Mitte des vorigen Jahrhunderts bot), so wie die Form der Instrumente zeigen nach jener Quelle. Was wir als Grund für die neuerdings in C. beliebte Pflege der stark tönenden Rasselinstrumente erwähnten, wesshalb dieselben die eigentliche chinesische Musik nicht gefährden konnten, und eine Anwendung gestatteten, die dem chinesischen Gefühle zusagte: das war auch wohl nur das Gesetz, nach welchem die Chinesen die Verwerthung der letzteingeführten Blasinstrumente gelernt hatten und beizupflichten vermochten. Dass sich mit der Zeit aus dieser chaotischen Gebrauchsweise der Töne, die in C. nur von gesellschaftlich tief stehenden Leuten ausgeübt wird, eine neue Musikpflege entfalten muss, wie etwa endlich aus den verachteten Verwerthungen der Töne durch die »fahrenden Leute« im Abendlande die Bereicherung der Polyphonie entspross, ist fast nur zu erwarten. Vielleicht bahnt es auch nur das Verständniss für die abendländische Musik an. — Schliesslich wollen wir noch die **Schlaginstrumente** C.s durchblicken. Kein Volk der Erde hat so verschiedenartige und eigenthümliche Schlaginstrumente, welche das geordnete Tonreich vertreten, aufzuweisen, als C. Die Stoffe, aus denen sie dieselben fertigen, sind durchaus ungleicher Natur; eine Metallmischung, Steine und gegerbte Thierfelle sind von ihnen als Material zu denselben benutzt worden. Von Schlaginstrumenten, die eine Metallmischung, nach Tschëu-ly aus sechs Theilen Kupfer und einem Theile Zinn erzeugt, in Glocken geformt, verwertheten, kannten die Alten in der Zeit von 2255 v. Chr. bis 250 v. Chr. drei Arten: das *Po-tschung* (s. d.), das *Te-tschung* (s. d.) und das *Pien-tschung* (s. d.). Die Glocken, *Tschung*, entweder rund oder viereckig gestaltet, hingen einzeln oder in grösserer Anzahl (18) an Gestellen und wurden mit einem Metallklöpfel tönend erregt. Die Form dieser Glocken war bis ins Kleinste hin gesetzlich bestimmt und erhielt, wie es bei allen alten Instrumenten der Fall war, in ihren Einzeltheilen eine symbolische Auslegung. Ganz ähnlich in ihrer äusseren Anordnung wurden besonders behauene Steine (s. *Colophonos* und *Yü*) zu einem Tonwerkzeuge verwandt; diese Instrumente nannte man *King* (s. d.) und unterschied deren zwei Arten: *Tse-king* und *Pien-king* genannt. Diese Instrumentart, von der nach des »Schu-king« Bericht auf Befehl des Kaisers Yü in jede Provinz eins gesandt wurde, scheint unter Yao's Herrschaft, also etwas vor 2200 v. Chr., erfunden worden zu sein. Der Grund für die besondere Pflege dieser Erfindung scheint, eben so wie für die der verschiedenen *Tschung*'s, in dem Verlangen des Volkes gelegen zu haben: überall den Grundton und die *Lü*'s in gleicher Tonhöhe zu besitzen. Die chinesische Musik fordert dies als eine unbedingte Nothwendigkeit in ihrer Vollendung, und musste desshalb die Erfüllung dieser Nothwendigkeit gerade dem Gründer der ersten Dynastie um so werthvoller erscheinen. In der neueren Zeit werden in C. noch zwei Instrumente ähnlicher Art geführt: das eine wird *Yün-lü* (s. d.) genannt; des anderen Namen ist bisher unbekannt. Beide Instrumente sind aus Indien eingeführt. Das erstere besteht aus zehn kesselförmig gestalteten Metallbecken, deren Masse dieselbe, wie die der *Tam-tam*'s. Diese Becken sind abgestimmt und werden mit einem leichten Stäbchen tönend erregt. In allerneuester Zeit unterscheidet man zwei Species dieses Instrumentes, die sich nur nach ihrer Stimmung unterscheiden. Das ältere giebt die Töne:



Das neuere besitzt die chinesisch diatonische Tonfolge:

Das andere neuere Schlaginstrument, dessen Name uns unbekannt, führt Metallplatten, die neben einander auf einem Holzgestelle placirt sind. Diese Platten werden

mittelst eines kupfernen Stäbchens geschlagen, wenn sie erklingen sollen. Dies Instrument giebt die Töne:

g, a, h, d', e', g', a', h', d'', e'', g'', a''.

Schliesslich muss bei dieser Instrumentart noch des *Fang-hiang* (s. d.) gedacht werden, das in Allem dem alten *King* durchaus gleich ist, nur dass 16 abgestimmte Holzplatten bei demselben die Stelle der klingenden Steine vertreten. Schlaginstrumente mit gegerbten Thierfellen, Trommeln oder chinesisch *Ku* (s. d.) genannt, fanden unter der ersten Dynastie ihre erste Beachtung in der chinesischen Musik und man unterscheidet jetzt von denselben acht Arten. Es scheint dies Tonwerkzeug zuerst, wie die Pauken in Abyssinien, als ein mit den Herrschern in besonderer Beziehung erachtetes Instrument in C. angesehen zu sein, denn jede neue Dynastie gab demselben eine neue Gestalt und einen neuen Namen und suchte die bisher geführte *Ku*-Art der Vergessenheit zu weihen. Die älteste, *Tsu-ku* (s. d.) oder *Pen-ku* (plumpe Trommel) genannte *Ku*-Art wurde in der Zeit der Regierung des Kaisers Hia, 2200 v. Chr., mit einem aus Thon gebrannten Sarge gebaut. Erst 1756 v. Chr. führte der Kaiser Schang eine in der Form des Sarges von der ersteren unterschiedene Trommel ein, die er *Yn-ku* (s. d.) hiess und die auch sonst noch *Kao-ku* (s. d.) benannt wurde. Von der *Tsu-ku* durfte ferner Niemand sprechen. 1122 v. Chr., durch den Kaiser U-uang eingeführt, gelangte die *Hiüen-ku* (s. d.) zur Herrschaft, welche grösser als die *Tsu-ku*, jedoch ihr ähnlich gebaut wurde, und an ihren Seiten noch zwei kleine Trommeln besass, *Scho-yng* und *Eulh-ku* genannt. Später fertigte man noch eine an Grösse und Form der *Hiüen-ku* gleiche Trommel, die ohne die kleinen gebraucht wurde, deren Aussenseite bald bemalt, bald ohne Malerei war. Ohne alle Ausschmückung gefertigt, hiess sie *Kien-ku* (s. d.); bemalt jedoch nannte man dieselbe bald *Lei-ku* (s. d.), *Ling-ku* (s. d.) oder *Lu-ku* (s. d.). Alle diese Trommeln vertraten, wenn sie während des Gottesdienstes gebraucht wurden, den Ton des Kaisers, den Stimmton. Als sechste Trommelart mag hier die *Tao-ku* (s. d.) noch genannt werden, von der wir nicht wissen, ob sie den Rasselinstrumenten oder den einen bestimmten Ton vertretenden Instrumenten zuzuzählen ist. Die siebente und achte Trommelart: *Ya-ku* und *Po-fu* haben ihre Beachtung bei den Rasselinstrumenten schon erhalten. Man berichtet auch noch von einer *Nin* (s. d.) genannten Trommelart, die in C. in Gebrauch gewesen sein soll, welche 6 bis 8 Flächen, die mit Membranen versehen waren, besass. Wenn wir hiemit den Ueberblick der chinesischen Instrumente beschliessen, so sei damit nicht behauptet, dass diese Betrachtung auch die Arten erschöpfend aufführte. Das letztgefertigte Wörterbuch, welches auf Kaiser Kang-li's Befehl 1679 n. Chr. durch 120 Gelehrte in 31 Bänden verfasst wurde, und in dem sämmtliche in C. gebräuchlichen Musikinstrumente eine Stelle fanden, weist noch eine Menge besonders neuerer Instrumente nach. Es lässt sich aber wohl annehmen, dass des Kaisers Hang für die abendländische Musik ihn verleitete, bei der Abfassung des Buches auch alle die Instrumente berücksichtigen zu lassen, die diesem Hange Unterstützung gewährten, gleichviel, ob dieselben wirklich allgemeiner bekannt waren oder ob man sich für dieselben nur vereinzelt in C. interessirte. Dies mag, wenn Mancher hier glaubt eine lückenhafte Aufstellung der chinesischen Instrumente zu sehen, derselbe jedenfalls mit in Erwägung ziehen. Die Chinesen selbst befleissigen sich einer anderen systematischen Aufstellung ihrer Musikinstrumente, die zuerst auf Kaiser Yung-tscheng's Befehl in dieser Art gemacht worden sein soll. Sie, welche seit den frühesten Zeiten acht Arten von Tönen gekannt haben wollen, behaupten, dass die Natur selbst acht Arten klingender Körper besitze, nämlich: die gegerbte Thierhaut, die Steine, das Metall, die gebrannte Erde, das Holz, den Bambus, die Seide und den Flaschenkürbis. Diese Theilung, sagen sie, ist nicht willkürlich; man findet sie, wenn man sich nur Mühe giebt, in der Natur. Sie fliesst natürlich aus den Lehren des Trigramms (s. d.) und hat ihre Begründung in der Zahl drei (Thiere, Pflanzen und Mineralien; Tripelproportion) und ihre Begrenzung in der Zahl acht (die oben genannten Stoffe, woraus Musikinstrumente gefertigt wurden; Octave). — Diese mystische Auffassung, wie sie bei den Instrumenten überhaupt und den Einzeltheilen der vorzüglich geachtetsten

des chinesischen Musikkreises sich bemerkbar macht, findet auch bei der Entwickelung ihrer **Tonlehre** eine Anwendung, welche wir oft nur mehr ahnend als erkennend uns zu eigen zu machen vermögen. Schon in vielen Entwickelungsperioden vor der Zeit, welche als die sagenreiche dieses Volkes ihm selbst nur theilweise bekannt, müssen die Voreltern der Chinesen sich aus dem Meere der Geräusche und Klänge den musikalischen Ton als einziges Element für ihren Kunstgebrauch auserkoren haben, da sie schon in der ersten Zeit ihres Auftretens den Ton als einen beschränkten Klang erklärten, der durch das Gesetz (*Lü*, s. d.) geregelt werde (s. Akustik der Alten). Am meisten spricht für die lange Zeit der Entwickelungsperioden die an dieser Culturstätte nur erhaltene Anschauungsweise der Octave und deren Theilung, um daraus das Tonreich festzustellen, und die von demselben Ursitze wahrscheinlich nach Assyrien und Indien sich geschwächter bewahrte Ausbreitung dieser Entdeckung. Während in Aegypten der wachsende *Ambitus* (s. d.) nach der frühesten Sagenzeit erst die Octave schuf, war in C. schon lange vor derselben das erste theilbare Object in der Musik: die Octave. Die Aegypter bauten aus kleinen Elementen, die im Tetrachord (s. d.) ihre Grenze fanden, die Octave und kannten in diesem Haupt-Tonmaass, wie deren musikalische Fortbildner, die Griechen, nur die Enden der Tetrachorde als feste Töne. Die Chinesen hingegen schufen sich in diesem Haupt-Tonmaass Abtheilungen, die sie nur in so weit in Gebrauch gaben, als sie dieselben für durchaus leicht unterscheid- und wiedergebbar hielten und sie als sprachlich mit verwerthbar erachteten; alle einzelnen Tonstufen wurden jedoch nur nach ihrem Verhältniss in der Octave bestimmt. In allergrauester Vorzeit müssen schon in C. die Seidenfäden, an keiner anderen Culturstätte sonst bekannt, als tönendes Material Anwendung gefunden haben (s. *Kin* und *Ke*). Diesem Material vorzugsweise verdanken die Chinesen ihre so frühe und eigenthümliche Entdeckung der innigen Beziehungen, in denen Maasse, Zahlen und Töne zu einander stehen, und die Nutzanwendung dieser Beziehungen führte sie zu den uns so mysteriös erscheinenden Resultaten eines inneren Zusammenhanges der Tonkunst, der Naturwissenschaft, Astronomie und der anderen Wissenszweige ihrer Erkenntniss. Zu diesen Annahmen bringen uns die Auseinandersetzungen in den erhalten gebliebenen Werken der Chinesen über ihre Kunst. Die Berichte der ältesten chinesischen Schriftsteller über die zuerst aufgezeichneten Gesetze ihrer Tonkunst belegen, dass schon längst bekannte Wahrheiten zu sammeln und zu erhalten, die ersten Bemühungen der Hervorragendsten des Volkes waren. Die Geschichte berichtet, dass, nachdem in dem grossen Wahlreiche zuerst anhaltender sich eine politische Ruhe hergestellt hatte, sich der Kaiser Hoang-ti (2637 v. Chr.) befleissigte, die Culturhöhe der Vergangenheit zum Segen seiner Völker staatlich wieder zu erreichen, indem Kämpfe und Wirren dieselben verdunkelt hatten; auch die der Tonkunst. Er beauftragte den Gelehrten Lyng-lün, sich dieser Pflicht zu unterziehen. Dieser begab sich, wie erwähnt, nach dem Nordwesten des Reiches in das Land Si-yung, nahe den Quellen des Hoang-ho, wahrscheinlich in die nächste Nähe des volklichen Ursitzes, und suchte die Ueberbringung des Tonreiches in fester Form zu ermöglichen. Der Bambus (s. d.) bot hierzu sich als geeignetstes Mittel. Hier greift ein Wunder ein. Der Vogel Fung-Hoang, stets nur erscheinend, wenn den Menschen eine Wohlthat zu bringen, veranlasste ihn, Pfeifen zu schneiden, die stets einen Ganzton unterschiedliche Töne gaben, und zwar das Männchen: Fung, sang sechs Töne, die vollkommenen, *Yang* (s. d.) genannt, und das Weibchen: Hoang, sechs andere, die unvollkommenen, *Yn* (s. d.) bezeichnet. Da dieser Vogel (Fung) als tiefsten Ton einen, der unserem *f* entsprach, angab, welcher Ton sich auch als mit dem Grundton von Lyng-lün's Rede und dem des Rauschens des Hoang-ho gleich herausstellte, so entsprachen die Töne des Fung, nach unserer Art notirt, dem *f*, *g*, *a*, *h*, $\overline{cis}$ und $\overline{dis}$, und die des Hoang dem *fis*, *gis*, *ais*, $\overline{c}$, $\overline{d}$ und $\overline{e}$. Es drängt sich bei dieser Töne-Aneinanderreihung der Gedanke auf, dass diese Aufstellungsart nur eine Möglichkeit war, wenn die Töne als Producte längst vorher gegangener Bemühungen allgemein bekannt waren. Sprachliche Anforderungen geboten seit der frühesten Zeit in C., und wahrscheinlich

schon in dem Ursitze dieses Volkes, die Annahme eines **festen Tones**, dessen abgeschwächte Beobachtung sich, von derselben Urquelle ausgehend, auch in Assyrien und Indien in frühester Zeit bemerkbar gemacht zu haben scheint (s. *Ôth-Aleph*). Diese noch heute in C. nothwendige Beachtung des festen Tones *f* führte zu dessen Benennung *Kung*, der »grosse« oder auch der »Kaiserpalast« bedeutend, weil von demselben aus alle anderen Töne geordnet werden, so wie zu dem Namen *Hoang-tschung* (»gelbe Glocke«) für das Rohr, das diesen Ton hervorbringt. Auf diesen Ton bauten die Chinesen eine **Tonfolge von fünf Tönen** in der Octave, die in ihren Verhältnissen auch nur zwei Arten Intervalle zeigte, also auch diatonisch zu nennen war, nämlich Stufen, die unserem Ganztone entsprachen, und Stufen, die unserer kleinen Terz glichen, welche Folge sie auch über die Octave hinaus nach dem Umfange der Menschenstimme erweiterten. Alphabetisch würden wir die Leiter in der Octave durch *f*, *g*, *a*, $\bar{c}$ und $\bar{d}$ bezeichnen müssen. Diese Töne hatten jeder eine besondere Gefühlsauffassung und eine diese Auffassung kennzeichnende Benennung:

f — **Kung** — »der Kaiserpalast« oder »der Kaiser« — der Stammton aller anderen, dem sie eine entsprechende Geistigkeit abzuempfinden sich bemühten und desshalb Würde und Erhabenheit bei dessen Ertönen zuschrieben;

g — **Tschang** — »der Minister« — dessen Erklingen eine Schärfe und Strenge documentiren sollte;

a — **Kio** — »das unterthänige Volk« — der stets sehr sanft und milde sich kundgeben musste;

c' — **Tsche** — »die Staatsangelegenheiten« — der schnell und energisch ertönen musste; und

d' — **Yü** — »das Gesammtbild aller Dinge« — der glänzendste und prächtigste der Töne.

Melodien in unserem Sinne konnten durch diese Art der Tonauffassung wohl entstehen, doch von den Chinesen niemals in unserer Art empfunden werden, da eben nur die Einzelbestandtheile derselben und deren Verhältniss zum *Kung* ihnen fassbar und bedeutsam waren. Dass alle in der abendländischen Musik in einer Octave angenommenen Halbtöne seit frühester Zeit den Chinesen bekannt und trotzdem nur fünf dieser Töne im allgemeinen Gebrauch sich befanden, lässt sich schwer anders begreifen, als wenn man die Verschmelzung der Töne und Sprache beachtet und die dadurch unumgänglich von jedem Chinesen seit Kindesbeinen nothwendig geübte Pflege dieser fünf, die sich durch Tausende von Geschlechter hin als ausreichend und begriffbestimmend-klar bewährte, sodass selbst Gelehrte jede Mehranwendung von Tönen als Verwirrung in die Sprache bringend, zu verdammen sich veranlasst fanden. Auch bei uns ist dies längst bekannt, doch von Musikgeschichts-Schriftstellern nicht immer genug hervorgehoben worden, selbst in neuester Zeit. Herder schon sagt in seinem Werke »Zur Geschichte der Menschheit« im ersten Capitel des dritten Bandes hierauf bezüglich: »Nur ein mongolisches Ohr konnte darauf kommen, aus dreihundert dreissig Sylben eine Sprache zu formen, die sich bei jedem Worte durch f ü n f und mehrere Accente (Töne!?) unterscheiden muss, um nicht statt Herr eine Bestie zu nennen, und jeden Augenblick die lächerlichsten Verwirrungen zu sagen: daher ein europäisches Ohr und europäische Sprachorgane sich äusserst schwer oder niemals an diese hervorgezwungene Sylbenmusik gewöhnen.« Leider sind in neuester Zeit hierfür keine festeren Stützpunkte gewonnen, da der Musikkundigen nur sehr Wenige ihre Berichte aus der Quelle schöpften, und diese Wenigen sich auch nicht befleissigten, die chinesische Musik im Zusammenhange mit der Sprache in nicht abendländischer Weise aufzufassen. Die Auslassungen gelehrter Japanesen (siehe Japanesische Musik) in neuester Zeit jedoch, nachdem sie hier ihren Sinn für die abendländische Musik länger gepflegt hatten, über die ihrige, bietet für die Auslassung Herder's wie manche andere der hier vertretenen Auffassungen einen sicheren Beleg. Dass nun das von uns angewandte Tonreich den Chinesen seit frühester Zeit wirklich bekannt war, beweist nicht allein die vorher erzählte Wundergeschichte vom

Fung-Hoang, sondern auch die Stimmungsart des *Ke* (s. d.), so wie der Chinesen daraus entsprungene Lehre über die Zeugung der Töne. Die chinesischen Musiker, welche den Ton der gerissenen Saite aufmerksam belauschten, hatten bald die mitklingende Quinte, *Ta-kiuen-këu* (»grosses Intervall«), entdeckt. Indem sie nun überhaupt die Töne als lebendige Wesen auffassten, so entwickelte sich nach der Entdeckung der mitklingenden Quinte die Ansicht, dass beide Töne dem zwischen Mann und Frau stattfindenden Verhältnisse entsprächen; beide Töne mussten erklingen, sollte eine vollständige Wesenheit gegeben werden und beide konnten auch einen neuen Ton zeugen. Ob bei der durch das *Ke* stets vertretenen Tongabe dieser vollständigen Wesenheit ein Stärkeunterschied zwischen den Mann und Weib vertretenden Tönen stattfand, ist unbekannt. Das Klangverhältniss des Weibes zur Octave des Mannes, eine Quarte, *Schao-kiuen-këu* (»kleines Intervall«) genannt, umgekehrt, führte zur Zeugung des neuen Tones, der als Mann betrachtet, eines Weibes bedürftig, die Zeugung fortsetzen konnte. So, unserem Quintenzirkel entsprechend, schufen sie ihre Tonwelt und erlebten dabei auch, dass der Kreislauf sie zu einem höheren Endtone als der Octave führte, welchen Uebelstand sie ebenfalls durch eine Temperatur, wie sie unsere Klavierstimmer ausführen, abzuhelfen sich bemühten. Diese Zeugung, bis ins dritte Glied verfolgt, schafft die fünf Töne zur fünfstufigen chinesischen Tonleiter. Dafür jedoch, dass die Chinesen trotzdem mehr Töne als fünf in der Octave kannten, zeugt auch noch Folgendes. Wenn das *Ke* selbst nur die fünf Töne zu geben gedient haben sollte, so müsste es doch noch das *Semitonium modi* zur Octave des *Kung* mitgeführt haben, weil sonst ja das Weib zum *Kio* anzugeben nicht möglich war. Ferner spricht noch dafür, dass, abgesehen von der Quint-Quartenstimmungsweise des *Ke* bei den Alten, so wie von der eben erwähnten Nothwendigkeit des *Ta-kiuen-këu* zum *Kio*, dies Instrument zur Vertretung der fünfstufigen Tonleiter allein, gerade in den ältesten Zeiten, nicht 50 Saiten bedurfte; nur die Annahme, dass den Alten alle Halbtöne bekannt und dieselben bei ihnen in Modulationen Anwendung fanden, lässt dies natürlich finden. Dass jedoch die fünfstufige Tonleiter überhaupt nur als die Elemente zur Musik bergend angesehen wurde, mag noch darin mit seinen Grund finden, dass die ursprüngliche Unvollkommenheit der menschlichen Organe, die Töne in der Octave zu erkennen und stimmlich wiederzugeben, diese Beschränkung forderte, damit Alle die Einzeltöne genau von einander zu unterscheiden und sprachlich zu verwerthen vermochten; der Gebrauch, nicht mehr fordernd, bewirkte dieser ursprünglichen Feststellung Verewigung. Die Tonzeugung, bis ins vierte Glied verfolgt, gab als zweites Product eine **siebenstufige Tonleiter,** die der lydischen Octavgattung der Griechen entsprach. Diese sieben Töne in der Octave betrachteten die alten Chinesen auch selbstständig als einen bedeutenden Factor ihrer Musiklehre und nannten sie: »die sieben Vorzüglichsten«. Die beiden zu den fünf neu hinzugekommenen Töne wurden als Scalabestandtheile nicht selbstständig aufgefasst und benannt, sondern jeder einzelne als »Führer« oder »Vermittler«, *Pien,* zu dem höheren Folgeton bezeichnet; unsere alphabetisch *h* benannte Tonstufe hiess somit: *Pien-tsche* und *e*: *Pien-kung*. Diese Bezeichnungsweise der nicht sprachlich verwandten Tonstufen der Scala lehrt, dass auch die alten Chinesen nicht unempfänglich für das abstracte Tonfühlen waren, wenn sie ohne sprachliche Reflexion sich demselben nur hingeben durften, und beweist zugleich die Aehnlichkeit der durch gleiche Tonfolgen hervorgebrachten Empfindungen bei allen Menschen, wenn wir die abendländische Gefühlsauffassung des Leitetones mit dieser altchinesischen der *Pien* vergleichen. Eine praktisch durchgreifende Anwendung hat diese Tonleiter in C. jedoch nie erlebt. Selbst als der Prinz Tsai-yn, 1596 n. Chr., das Wesen dieser Tonleiter und deren Bekanntsein im höchsten Alterthume nicht allein nachwies, sondern sich auch noch für die Einführung derselben interessirte, indem er, jedenfalls auf die durch vielfache Beeinflussungen von Aussen her nur noch fragmentarisch bestehende an den verschiedenen Orten des Landes auch wohl noch in verschiedener Weise ausgeführt werdende altchinesische Musik, so wie auf die Beliebtheit der vielleicht schon öfter gepflegten obligaten Instrumentalmusik (eine theilweise Nachahmung der bedeutsamen Gesänge) rechnend, für die allmälige Aufnahme seiner Empfehlung hoffen zu dürfen glaubte:

fand seine Bemühung im Volke wie in vielen Gelehrten heftige Gegner. Auch Kaiser Kang-hi's (1679 n. Chr.) noch weiter gehende Anstrengungen blieben selbst für die Empfehlung Tsai-yn's ohne allen Erfolg. Ehe, nach unserem Erkennen zu urtheilen, die Sprache der Chinesen nicht eine gänzliche Umbildung erlebt haben wird, kann eine Ausführung der Ideen Tsai-yn's wohl nicht allgemeiner Anerkennung sich erfreuen, selbst wenn abendländische Einflüsse sich in noch viel grösserer Ausdehnung als bisher Bahn zu brechen vermögen. Nur in den Modulationen wird diese Tonleiter bei den Chinesen einigen Werth haben, während sie, wenn wir die chinesische Musik beurtheilen wollen, leicht, da sie das Fundament unseres Systemes ist, uns auch hierbei von überwiegender Wichtigkeit zu sein scheinen wird. Beurtheilen wir jedoch die Tonkunst in C. von diesem Standpunkte aus, d. h. also, indem wir diese sieben Elemente in der Octave als einzig massgebende erachtet wissen wollen: so müssen wir jedenfalls zu einer durchaus falschen Beurtheilung der Tonverwendung in dieser Musik gelangen. Anders verhält es sich mit der Nutzanwendung des dritten Productes der chinesischen Tonzeugung, der **Tonfolge in Halbtönen,** das im sechsten Gliede der Zeugung entsteht und als Vollendung der Tonschöpfung sich kundgiebt. Nie kann diese Scala ganz in einem Tonstück praktisch verwerthet werden; doch birgt sie alle Elemente in sich, die nur irgend einmal musikalisch zur Anwendung gelangen können, und die bei den Modulationen sich alle als gleichberechtigt herausstellen. Diese Gleichberechtigung, welche den einzelnen Tönen dieser Scala in der Modulation zuertheilt wird, wie verschiedene Calcüle der Chinesen, die diesen Tonelementen entsprechende Momente in anderen Wissenschaften als mit ihnen in Verhältnissen sich befindlich hervorheben, führten zu einer selbstständigen Benennung dieser kleinsten Tonstufen in der Octave, die wir hier tabellarisch mit der Benennung der fünf- und siebenstufigen vereint nachfolgen lassen:

Zahl der *Lü*'s.	Namen der **zwölf** *Lü.*	Alphabet. Benennung d. Töne.	Namen der **Yang**-*lü.*	Namen der **Yn**-*lü.*	Namen der Töne in der **fünfstufigen** Tonleiter.	Namen der Töne in der **siebenstufigen** Tonleiter.
1	Hoang-tschung	*f*	Hoang-tschung		Kung	Kung
2	Ta-lü	*fis*		Ta-lü		
3	Tay-tsü	*g*	Tay-tsü		Tschang	Tschang
4	Kia-tschung	*gis*		Kia-tschung		
5	Kü-si	*a*	Kü-si		Kio	Kio
6	Tschung-lü	*ais*		Tschung-lü		
7	Jüi-pin	*h*	Jüi-pin			Pien-tsche
8	Lin-tschung	*c'*		Lin-tschung	Tsche	Tsche
9	Y-tse	*cis'*	Y-tse			
10	Nan-lü	*d'*		Nan-lü	Yü	Yü
11	Ou-y	*dis'*	Ou-y			
12	Yng-tschung	*e'*		Yng-tschung		Pien-kung

Auch diese Benennungen der zwölf *Lü* in den Octave waren durch Calcüle der Alten bestimmt. Interessenten ist ein Nachlesen in Pater Amiot's »*Mémoires sur la musique des Chinois*« (Paris, 1779; *Tom. II*, C. 2) zu empfehlen. Die Tonzeugung, besonders durch Gebrauch der Seide zu Saiten hervorgerufen, leitete zugleich die alten Chinesen auf den Vergleich der Längen der Saitentheile mit der ganzen Saite. Indem sie nun diese Längenverhältnisse durch Zahlen darzustellen suchten, entdeckten sie sehr früh, dass die Tripelproportionszahlen von 1 bis 177147 das Verhältniss aller in der Musik verwendbaren Töne im Quintenzirkel erscheinend zu geben gestatteten. Die fünfstufige Tonleiter forderte zur **Darstellung in Zahlen** nur die Proportionsglieder von

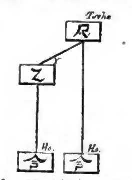
1 bis 81 (s. Akustik der Alten). Um nun der Nachwelt von dieser Errungenschaft des Geistes das Gedächtniss zu erhalten, musste, und wird es noch heute, in C. jede Saite durch 81 Seidenfäden hergestellt werden. Diese Theorie der Töne ist in den Werken Ly-koang-ti's besonders umständlich nach damaliger Erkenntniss der Errungenschaften der Alten auseinandergesetzt, und man findet in dem oben angeführten Werke Amiot's auszüglich dessen Inhalt wiedergegeben, nur etwas getrübt durch die abendländische Auffassung. Besonders wird es Jedem schwer fallen, die innigen Beziehungen zwischen Zahlen, Tönen und den Mondwechseln zu begreifen, die hier vielfach in ausführlicher Weise auseinandergesetzt werden. Aehnliche Beziehungen zwischen Tönen und Mondwechseln findet man bei allen Culturvölkern der antiken Welt vor, deren Ursprung dort bisher in Chaldäa angenommen wurde. Noch **eine andere Art der Tonzeugung**, die mittelst der *Koa* (s. d.), welche die chinesischen Gelehrten Uëng-uang und Tscheu-kung früher als 1000 v. Chr. aufzeichneten, sei hier wenigstens erwähnt. Durch die *Koa*-Trigramme, acht an der Zahl, und *Koa*-Hexagramme, deren es 64 gab, Symbole der Veränderungen, welche die Wesen in den verschiedenen Erzeugungszuständen durchgehend darstellten, schuf man auch die Töne. Diese, Abendländern fast unbegreifliche Tonerzeugungsart, schien uns hier zu erwähnen um so mehr geboten, als sie einentheils mit Bestimmtheit das Vorhandensein einer Theorie in jener Zeit beweist, die alle Musikelemente schuf, und anderntheils das innige Verwachsensein der chinesischen Musik mit allen anderen Wissenszweigen belegt. Dies Verwachsensein der Musik mit anderen Wissenschaften in C. war durch die organische Entwickelung der Wissenschaften selbst und nicht erst nachträglich durch Calcüle entstanden. Führen wir hierfür beispielsweise die **Entstehung der Längen-, Flächen- und Körpermaasse,** so wie die der **Gewichte** an, welche in vollendeter Form mit der ersten Feststellung der *Lü*'s durch Lyng-lün von demselben Gelehrten dem Kaiser überantwortet wurden; später modificirte oder restaurirte man diese nur. Es genügte Lyng-lün nicht, die *Lü*, durch Bambusrohre bestimmt, zu besitzen; er stellte sich die Aufgabe, die Längen- und Raumverhältnisse für jedes Rohr der *Lü*'s festzustellen. Er kam auf den Einfall, den Raum der Pfeifenrohre nach eingeschütteten Körnern einer gewissen Hirseart, *Schu* genannt, zu bestimmen, die schwarz, sehr hart und von Insecten u. s. w. fast unangreifbar sind. 1200 *Schu* füllten das Rohr des Hoang-tschung, wesshalb man dies Raummaass *Yo* nannte. Zwei *Yo* machten ein *Ko*; zehn *Ko* ein *Scheng*; zehn *Scheng* ein *Tëu* und zehn *Tëu* ein *Hu*. Zur Feststellung der Längenmaasse benutzte er ebenfalls die Hirsekörner und construirte, je nachdem er sie in ihrer breitesten oder schmalsten Ausdehnung geradlinig an einander reihte, daraus das neun- oder zehntheilige Maass. Die Länge des Rohres des Hoang-tschung war nämlich durch 81 Körner in erster Weise gelegt oder 100 in letzter Art dazustellen. Die fünf Finger der Hand, die fünf Töne ihrer Gebrauchs-Tonleiter und der Eindruck, welchen Fu-hi auf dem Drachenpferde gesehen hatte (eine chinesische Mythe), führten zum zehntheiligen System. Dies System fand in dem Durchmesser eines *Schu*-Kornes seinen Centralpunkt. Für grössere Längen waren folgende von diesem Centralpunkt abgeleitete Maasse angenommen: Eine *Schu*korn-Breite nannte man ein *Fen*; zehn *Fen* ein *Tsün*; zehn *Tsün* ein *Tsche*; zehn *Tsche* ein *Tschang* und zehn *Tschang* ein *Yn*. Kleinere Maasse waren: Ein Zehntel *Fen*, *Ly* genannt; ein Zehntel *Ly*, *Hao*; ein Zehntel *Hao*, *Se*; ein Zehntel *Se*, *Hu*; ein Zehntel *Hu*, *Uëi* und ein Zehntel *Uëi*, *Kië*. Eben so entwickelte er die Feststellung der Körperschwere aus der Füllung des Rohres des Hoang-tschung, 1200 *Schu*-Körnern. Deren Gesammtgewicht nannte er *Yo*; zwei *Yo* machten ein *Ko*; zehn *Ko* ein *Scheng*; zehn *Scheng* ein *Tëu* und zehn *Tëu* ein *Hu*. Ferner ging er von der Schwere eines Hirsekornes, *Schu* genannt, aus, und nannte das von zehn: *Lëi*. Zehn *Lëi* machten ein *Tschu*; zehn *Tschu* ein *Tse*, und vier *Tse* ein *Leang*. Wir unterlassen es hier zwar, Tabellen mitzutheilen, welche den Beweis für die Peinlichkeit der Chinesen darlegen, mit der sie der Feststellung der *Lü*-Maasse sich unterzogen, empfehlen aber den sich hierfür Interessirenden, im zweiten Theile des oben angeführten Amiot'schen Werkes das zwölfte Capitel durchzusehen. Gleichzeitig finden sie dort eine arithmetische Darstellung der *Lü*'s von alten Chinesen berechnet.

Die Peinlichkeit, mit der in C. die Tonhöhe der in der Musik angewandten Töne beobachtet wurde, liess jede Veränderung, **Modulation,** des ursprünglichen Tonverhältnisses als etwas ganz besonders musikalisch Wirksames erscheinen. Diese Veränderung dem Gesetze (*Lü*) entsprechend zu verstehen und zu geben, war die Eigenheit des chinesisch »gefühlten Tones« und somit die Verkörperung des höchsten Gefühles in ihrer Musik. Desshalb entspricht die chinesische Modulation nicht der unserigen, in der die Versetzung der ganzen Tonreihe, Dur oder Moll, nur als eine Modulation erachtet wird, sondern jede Versetzung eines Tones — da mit der Versetzung desselben eine andere Angabe als neuer *Kung*, *Kio* u. s. w. bedingt ist, und der Chinese das Verhältniss dieses neuen *Kung*, *Kio* u. s. w. zum allgemeinen nicht ausser Acht zu lassen vermag — wird als eine besondere Modulation angesehen. Dies auf die siebenstufige Tonleiter angewandt, lässt eine zwölfmalige Veränderung zu und bietet somit 84 verschiedene Modulationen (s. beistehende Tabelle). — Diese Modulationen erläuterten die Chinesen zu Pater Amiot's Zeiten (1770) auch an der Hand, welche Erklärungsart jedenfalls europäischen Ursprunges ist (s. Giudo von Arezzo u. »Hand«). Trotz der vielfachen Calcüle, zu welchen die Töne in C. das Element bilden, finden wir aus frühester Zeit Nichts, was der **Tonnotirung** in unserem Sinne ähnlich zu nennen wäre. Die Musiker, Musikgelehrten, mussten jedenfalls in ihrer Kunst so bewandert sein, dass sie aus dem zu singenden Worte den zu spielenden Ton genau erkannten, so wie die Zeit, wann derselbe ihnen ertönen zu lassen anheim fiel. Mit der Zeit jedoch muss in C. auch sich das Bedürfniss fühlbar gemacht haben, Tonzeichen anzuwenden. Ein solches Bedürfniss musste entstehen, sobald man die gesungenen Tonfolgen nur instrumental nachzubilden sich befleissigte; konnte danach erst,

Modulations-Tabelle.

Chinesische und romanische Benennung derselben.	Die sieben Ausgangstöne.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Kung *fa*	I. *F*	Hoang-tschung	Ta-lü	Tay-tsü	Kia-tschung	Kü-si	Tschung-lü	Jüi-pin	Lin-tschung	Y-tse	Nan-lü	Ou-y	Yng-tschung
Tsche *ut*	II. *C*	Lin-tschung	Y-tse	Nan-lü	Ou-y	Yng-tschung	Hoang-tschung	Ta-lü	Tay-tsü	Kia-tschung	Kü-si	Tschung-lü	Jüi-pin
Schang *sol*	III. *G*	Tay-tsü	Kia-tschung	Kü-si	Tschung-lü	Jüi-pin	Lin-tschung	Y-tse	Nan-lü	Ou-y	Yng-tschung	Hoang-tschung	Ta-lü
Yü *re*	IV. *D*	Nan-lü	Ou-y	Yng-tschung	Hoang-tschung	Ta-lü	Tay-tsü	Kia-tschung	Kü-si	Tschung-lü	Jüi-pin	Lin-tschung	Y-tse
Kio *la*	V. *A*	Kü-si	Tschung-lü	Jüi-pin	Lin-tschung	Y-tse	Nan-lü	Ou-y	Yng-tschung	Hoang-tschung	Ta-lü	Tay-tsü	Kia-tschung
Pien-kung *mi*	VI. *E*	Yng-tschung	Hoang-tschung	Ta-lü	Tay-tsü	Kia-tschung	Kü-si	Tschung-lü	Jüi-pin	Lin-tschung	Y-tse	Nan-lü	Ou-y
Pien-tsche *si*	VII. *H*	Jüi-pin	Lin-tschung	Y-tse	Nan-lü	Ou-y	Yng-tschung	Hoang-tschung	Ta-lü	Tay-tsü	Kia-tschung	Kü-si	Tschung-lü

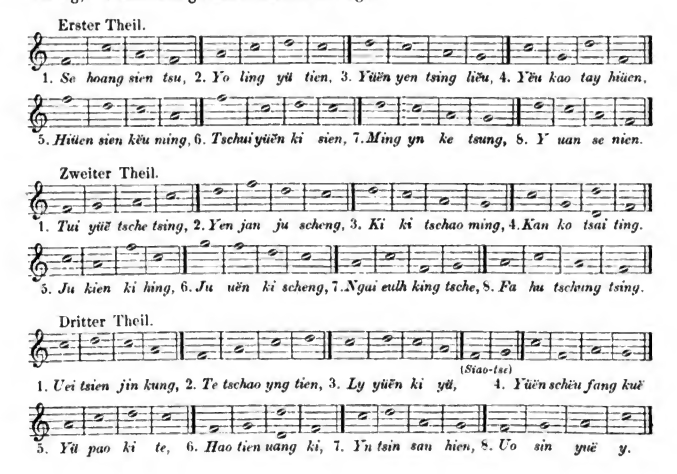
wie später erzählt wird, als anwendbar bei Ceremonien sich herausstellen und musste natürlich Wortzeichen, Schrift, als Tonzeichen zu seiner Befriedigung erwählen. Nach bisherigem Wissen muss eine derartige Tonnotirung erst nach Christi Geburt in C. in Gebrauch gekommen sein. Eine uns ganz bekannte Tonnotirung ist die vom Prinzen Tsai-yn (1596 n. Chr.) in seinen Werken aufgezeichnete, welche sich über das ganze durch die Menschenstimme vertretbare Tonreich erstreckt, das dem älteren griechischen an Umfang gleich ist (s. beistehende Tabelle). — Davon, dass vor dieser uns bekannten Tonnotirungsart noch eine andere, so wie auch eine von der neuesten abweichende Tonbenennung existirt hat, haben wir sichere Beweise. Ja in allerneuester Zeit scheint in derselben noch eine Wandelung eingetreten zu sein. Diese Wandelungen in der chinesischen Tonnotirung sind wahrscheinlich ein Product, welches ausserchinesischen Impulsen seine Ausbildung verdankt. Leider sind wir über diese noch mehr im Unklaren als über die Noten derselben selber. Ein Factum ist nur noch bekannt: wie die Noten am Ende des vorigen Jahrhunderts noch bei den Ceremonien gebraucht wurden. Man stellte Tafeln, die je einzeln mit einem Tonzeichen bemalt und mit



linealen Verbindungen versehen waren, in einer

Tonbenennung deutsch	Tonbenennung romanisch	Chinesische Tonzeichen.	Neue chinesische Namen.	*Lü*'s.	Alte chinesische Namen.
				Tschung-lü	
a	*la*	亿	Kien-y	Kü-si	Kio
				Kia-tschung	
g	*sol*	五	U	Tay-tsü	Schang
				Ta-lü	
f	*fa*	六	Liëu	Hoang-tschung	Kung
e	*mi*	[illegible]	Fan	Yng-tschung	Pien-kung
		[illegible]		Ou-y	
d	*re*	工.	Kong	Nan-lü	Yü
		[illegible]		Y-tse	
c	*ut*	尺	Tsche	Lin-tschung	Tsche
H	*si*	上	Schang	Jüi-pin	Pien-tsche
				Tschung-lü	
A	*la*	乙	Y	Kü-si	Kio
		[illegible]		Kia-tschung	
G	*sol*	四	Se	Tay-tsü	Schang
		[illegible]		Ta-lü	
F	*fa*	合	Ho	Hoang-tschung	Kung
E	*mi*	[illegible]	Fan	Yng-tschung	Pien-kung
		[illegible]		Ou-y	
D	*re*	工	Kong	Nan-lü	Yü
		[illegible]		Y-tse	
C	*ut*	尺	Tsche	Lin-tschung	Tsche
H,	*si*	上	Schang	Jüi-pin	Pien-tsche

unseren Begriffen von Tonhöhe und Tiefe entsprechenden Art vor den Sängern auf. Die antike Welt, wie auch die Chinesen im Alterthume nannten, was wir hohe, tiefe Töne und umgekehrt. Jetzt ist, nach dieser Aufstellung zu urtheilen, die Auffassung von Höhe und Tiefe der Töne in C. der unseren gleich. Auch diese Auffassung kann nur die Folge fremder Einflüsse sein. Noch muss bemerkt werden, dass in neuerer Zeit auch eine rhythmische Benutzung des Hörbaren in dem chinesischen Musikkreise, wenn auch vielleicht nur bei den weniger gelehrten Musikern heimisch geworden ist, die nach Tsai-yn's Zeiten durch Beachtung europäischer Musik und durch die Begünstigung, die der Kaiser Kang-hi (1679 n. Chr.) derselben angedeihen liess, in weiteren Kreisen sich Anhänger erwarb. Auch hierfür wandte man eine der europäischen ähnliche Notirungsart an. Weniges hierüber bietet Fétis in seiner unvollendeten »*Histoire générale de la musique*« *Tome I*, S. 59 und La Borde, S. 144; und von dem Wenigen ist auch noch erst abzuwarten, was in der That mit der Wirklichkeit übereinstimmt. Ziehen wir nun die Anwendung der Instrumente und Sänger bei ihren **Orchester-** und **Chorleistungen** in Betracht, so sind diese den unseren durchaus unähnlich. Die älteste Festmusik in C., ein Hymnus, am *Tsin-yun-men*, dem »Thore der reinen Wolken«, zu Ehren der Voreltern auszuführen, aus den Zeiten der dritten Dynastie, 1122 v. Chr., welcher uns erhalten ist, giebt Denkern mancherlei Anhalte, um daraus über das **Wesen der altchinesischen Musik** Schlüsse zu ziehen. In dem Saale, wo diese Feier stattfindet, stehen die Instrumentisten in zwei Reihen geordnet vor einem mit Blumen, Räucherwerk u. s. w. geschmückten Tische, hinter den sich der Kaiser zur Ceremonie begiebt. Die Wand hinter dem Kaiser war mit dem Bildniss der zu verehrenden Voreltern oder einer Tafel, die deren Namen trug, geschmückt. Zwischen Tisch und Instrumentisten waren 16 oder weniger sogenannte Tänzer placirt, die zum Gesange entsprechende Pantomimen machten. Das Erscheinen des Kaisers meldeten mehrere gesetzmässig vorgeschriebene, den Kung vertretende Instrumente an. Während der Kaiser sich im Saale befand und sich nach seinem Platz begab, herrschte Todesstille. Demüthig verbeugte er sich vor den Wandtafeln. Die Chinesen nahmen an, dass mit dieser Verbeugung die Ahnen sich ihrem Kreise näherten, um die Huldigungen zu empfangen. Nachdem so Jeder in ehrfurchtsvoller Erwartung der kommenden Dinge harrend zur würdigen Feier gestimmt war, begann der Gesang, welcher drei grössere Abschnitte zeigte:



(Von den Doppelnoten im zweiten und dritten Theile ist die tiefere für die Sänger, die höhere für die Instrumentisten von Bedeutung.) — Während des ersten Theiles dieses Gesanges wähnten die Chinesen die Geister ihrer Ahnen kommend, während des zweiten unter ihnen weilend, und während des dritten sich wieder entfernend. Libationen und Verbeugungen des Kaisers bildeten die Pausenausfüllungen zwischen den drei grösseren Abschnitten. Alle Instrumente, als Repräsentanten der Natur, soweit das Gesetz darüber bestimmte, nehmen in streng geregelter Folge (nicht gleichzeitig) ausser- und innerhalb des Saales an dem Lobgesang als Tonregulatoren Theil, und zwar so, dass sie nur den zu singenden Ton vorher, während und nach dem Sange hören lassen. Jeden grösseren Abschnitt markirt man durch einen Schlag auf den *Lei-ku*, worauf Alle, Sänger und Instrumentisten, ihre Thätigkeit unterbrechen. Nach kurzer Rast stattfindende Schläge auf die *Yng-ku*, *Hiüen-ku* und andere Instrumente, alle in erster Reihenfolge, kennzeichnen den Anfang des neuen Gesangtheiles. Das Schlusszeichen der ganzen Hymne ist ein Schlag auf den Kopf des *U* und ein dreimaliges Streichen über dessen Rückenzacken. Ueber die Vortragsweise dieser Hymne ist noch zu bemerken, dass ausser der Sangesart jedes Intervalles sich die Chinesen bei dem zweiten Theil derselben noch einer besonderen ehrfurchtsvollen leiseren Tonangabe befleissigen, die dem heiligen Schauer der Sterblichen bei dem Weilen der Ahnenseelen unter ihnen Ausdruck geben soll. Diese Art zu singen, der unserer Choräle nicht unähnlich, ist im Vergleiche mit dieser jedenfalls von denen, mehrere Menschenstimmen zu gleicher Zeit dieselben Töne verwerthen zu lassen, die ursprünglichste, und zeugt von einer sehr grossen Gewissenhaftigkeit in Bezug auf die Leistung selbst, indem man jedes Tonmoment von dem anderen trennte und zu jeder Zeit durch die Regulatoren, Instrumente, den Beweis führte, dass man der strengsten Kunstaufgabe in Bezug auf Tonhöhe auch genügte. Die ursprüngliche Ungeschicklichkeit der Menschenstimmen, in Masse eine genaue Tonwiedergabe in einer Tonfolge leisten zu können, forderte wahrscheinlich die Sonderung der einzelnen Töne, welche Sonderung durch das bessere Verständniss der damit vereinten Worte dauernd als gut sich herausstellte, und jede rhythmische Verwerthung des Hörbaren für lange Zeit ausserhalb aller Beachtung setzte. Wie sehr die Kunst solche Ausbeutung der Töne als ihrer innersten Wesenheit entsprechend erachtet, beweisen fast alle noch jetzt in Gebrauch befindlichen Festgesänge der Chinesen, die einer staatlichen Feststellung sich erfreuen, und deren gerade nicht wenige sind. Für den fünfzehnten Tag des ersten Mondes, für den Tag des Ernteopfers und das Fest der Feldarbeit, wo der Kaiser, nachdem er im »Thronsaal der mittleren Eintracht« — *Tschung-ho-tian* — das Getreide und das Ackergeräth untersucht, selbst mit Hand anlegt, ist die sogenannte »Musik des Vorsaales« (*Tan-pi-schang*) bestimmt, bei der zwei Sänger und acht und zwanzig Instrumentisten zusammenwirken. Am Neujahrstage ertönt im *Tai-ho-tian*, dem »Saal der höchsten Eintracht«, *Tschung-ho-schao-yo*, die »Musik der wahren Eintracht«; an dem Tage, wo das Lob des Kaisers vorgelesen wird, die »Musik der Aufregung«, *Tao-yng-yo*. Bei der Tafel hört der Sohn des Himmels die dafür bestimmte Musik *Tschung-ho-tsing-yo*; opfert er aber am Feste der Sonnenwende am runden Altar der Erde, *Thi-than*, vor dem Thore der Ruhe und Stille, so erklingt dazu die *Yeu-ping-tsche-tschang* genannte Festmusik. Selbst die mehr Gelegenheitsmusiken in den allerhöchsten chinesischen Kreisen waren in einer dem Urgeiste der Kunst ähnlichen Fassung. Lord Macartney beschreibt eine solche, eine Geburtstagsmusik des Kaisers, die er am 17. Sept. 1793 in dem kaiserlichen Schlosse Djehol, wo sich der Kaiser eben auch befand, zu hören bekam. Man hörte, sagt er, eine langsame, feierliche Musik, gedämpfte Trommeln und tieftönende Glocken in der Ferne. Diese Musik wurde zuweilen durch plötzliche Pausen unterbrochen. Eben so plötzlich brachen alle Sänger und Instrumentisten mit voller Kraft los, sogleich fiel der ganze Hof aufs Angesicht und dies wiederholte sich, so oft der Refrain ertönte: »Beugt eure Häupter, alle Bewohner der Erde, beugt eure Häupter vor dem grossen Kien-Long!« Der Kaiser selbst blieb während der Ceremonie unsichtbar. Man gedenkt unwillkürlich bei dem Aeusserlichen dieser Ceremonie der assyrischen Feier, die Daniel III, V. 5 beschrieben, und die Anwendung eines Refrains in der chinesischen

Dichtung ruft den Gedanken wach: dass diese Form wahrscheinlich ausserchinesischen Ursprunges ist. Auch die Verwerthung, eine mehr fortgeschrittene Kehlfertigkeit, mehrer Töne in unmittelbarer Folge, die, wie in Assyrien, gleichzeitig durch Instrumente regulirt wurde, lässt annehmen, dass diese erst nach Kenntnissnahme ausserchinesischer Vorbilder in C. möglich, da die einsylbigen Wörter der chinesischen Sprache solcher Entwickelung des Gesanges ja fast durchaus sich nicht günstig erweisen. Ausser der altchinesischen Hymne sind uns auch andere Gesänge C.s, im Ganzen jedoch in sehr geringer Zahl von Reisenden aufgezeichnet worden. Diese Notirungen geben nur Zeugniss davon, dass erstens jetzt in C. die unmittelbare Folge von Tönen in der Kunst gepflegt wird, und dass ferner, wenn man auf die Notirungen sich verlassen darf, die Töne in den Tonfolgen in rhythmischer Art angewandt werden, und zwar, als wenn aus Rundtänzen dazu die Regel geschaffen, nicht durch Sprachformen (s. Indische Musik). Es ist fast zu verwundern, dass wir eine unseren Chorälen entsprechende Kunstform in C. nicht finden, trotzdem diese doch nur den Uebergang zum heutigen Musiciren daselbst gebildet haben kann. Die heute in C. in der Kunst gepflegten Tonfolgen sind somit unseren Melodien ähnlich und machen es entschuldbar, wenn Europäer über Schönheit und Hässlichkeit derselben in unserem Geiste urtheilen, obgleich die geringen Varianten derselben doch an ein anderes Schöpfungsmoment erinnern müssten, als es bei uns herrschend. Würde einmal eine Betrachtung über die Gestaltungen einer weit verbreiteten deutschen Volksmelodie, die in jedem Thale des Vaterlandes fast in Kleinigkeiten anders gesungen wird, von den Beurtheilern sogenannter chinesischer Melodien mit den Erfahrungen über chinesische Tonfolgen verglichen werden, so müsste die durchgängig gleich gestaltete Tonfolge zu denselben Worten in dem sehr grossen Reiche diese Beurtheiler sofort zu einer anderen Meinung drängen, selbst wenn sie nur einen sehr untergeordneten Begriff von der abendländischen Musik hätten. Dies beachtend durchblicke man nur die *Lieu-ye-kin* genannte chinesische Tonfolge, welche K. M. v. Weber seiner Ouvertüre zu »Turandot« zu Grunde legte, und deren durch Amiot und Barrow ausgeführte Aufzeichnungen nur an zwei Stellen und zwar sehr gering von einander abweichen.



Viel weniger europäischen Kunstanforderungen genügend und somit zu abendländischen Tonbauten kaum verwendbar sind die sonst bekannt gewordenen chinesischen Tonfolgen, von denen wir nur die *Tsi-schang* und *Tsin-fa* genannten, durch Eyles Irvin aufgezeichneten und eine vom Pater du Halde mitgetheilte erwähnen wollen, welche alle in Ambros' »Geschichte der Musik« (Th. I, S. 34 und 35) eine Stelle fanden, trotzdem diese alle noch einen langsamen, eine Periodik ahnen lassenden Vortrag verlangen. Noch unverständlicher jedoch für Abendländer, besonders fast ohne jede Periodik in unserem Sinne, sind die von Fétis in seiner *»Hist. de la musique« Tom. I*, S. 78 und 79 gegebenen chinesischen Tonfolgen. Das Ausbilden eines Rhythmus in allen diesen chinesischen Tonfolgen, falls derselbe in der That vorhanden, kann nur eine allmälige Folge der Entwickelung der chinesischen Dichtung sein. Bei einigen Tonfolgen ist der Rhythmus auch, wie man in deren Lebensanwendung sieht, rein

örtlich veranlasst worden, und zeigt sich in einer in unseren Tonbauten ganz gleichen Weise. So bei nachfolgendem Matrosengesange, wo offenbar das rhythmische Gleichmaass des Ruderns günstig auf die Gestaltung desselben einwirkte.



Ob das hier vorkommende *fis* nicht nur durch die Phantasie von Barrow eingeschmuggelt und der Tact vielleicht nur gesungen werden sollte, ist für uns schwer zu entscheiden. Wäre die Aufzeichnung Barrow's jedoch correct, so würde diese Tonfolge einen Beweis dafür ablegen, dass das chinesische Volk von seinen uralten Traditionen abzugehen sich in neuester Zeit nicht mehr scheut, sobald es sich um profanere Schöpfungen in der Tonkunst handelt. Selbst die **Tonverzierungen,** wohl persischen oder assyrischen Ursprunges (siehe Assyrische Musik), scheinen in gewissen neuchinesischen Kunstleistungen heimisch geworden zu sein, wenigstens spricht hierfür eine Mittheilung über Selbsterlebtes des Geschichtsforschers Ambros in seiner »Geschichte der Musik« S. 30. »Eine den alten Tempelhymnen im Charakter ganz ähnliche Kunstleistung habe ich mehrmals von einer jungen, gebildeten chinesischen Dame singen hören. Der züchtige Ausdruck, der gesenkte Blick, mit dem das Fräulein sang, contrastirte seltsam mit den gedehnten näselnden Tönen des Gesanges selbst. Jedesmal brachte sie an einer gewissen Stelle ein Gruppetto an: . Der Gesang wurde durch anscheinend regellose, hart, hell und trocken klingende Schläge auf eine kleine Trommel begleitet, wozu sich der Spielende kleiner, dünner Stäbchen bediente.« Die jetzigen chinesischen Kunstbemühungen, welche in einzelnen Lebenszweigen: im Privatleben bei Festlichkeiten, beim Heere, bei Schauspielen, die unseren Tragödien mit Musik nicht unähnlich sind, und bei anderen Gelegenheiten vielfach, wie bei uns, einen Platz finden, übergehen wir, da nach dem vorhandenen Material darüber in diesen eine Entwickelung der altchinesischen Musik in dem Geiste, wie wir denselben aufzufassen gezwungen sind, sich nicht erkennen lässt. Noch muss bemerkt werden, dass zwar in neuester Zeit auch eine gleichzeitige Zusammenwirkung mehrerer Instrumente oder des Gesanges mit mehreren Tonwerkzeugen in C. gepflegt wird, dass diese Pflege jedoch in einer eine **Harmonie** gebenden Weise nicht geschieht. Diese Zusammenwirkung ist, wie schon erwähnt, entweder dem Ensemble der sogenannten Türkischen Musik (s. d.) gleich, oder sie entspricht einem unserem Bordun (s. d.) ähnlichen leisen Miterklingenlassen vieler gleichstarker, dem Ohre einzeln unerkennbarer tieferer Töne, als die nach dem *Lü* verwandte Tonfolge bietet, oder sie ist eine gleichzeitige instrumentale Angabe des mit zu singenden Tones. Diese letztere Art der Zusammenwirkung schliesst auch heute noch nicht die Mitangabe der Oberquinte oder Unterquarte mit der des Gesangtones aus, indem diese nur von *Kin* und *Ke* gegebene Zusammenwirkung, dem Ohre fast gar nicht bemerkbar, als nothwendiger Bestandtheil des Tones selbst betrachtet wird, wie das Weib zum Manne gehörig, doch nicht als gleichberechtigter Factor in der Kunstproduction. Zwar mag es Abendländern merkwürdig erscheinen, dass nach so frühzeitiger Entdeckung der Quinte und Quarte und nach der von Alters her stetigen Anwendung derselben in der chinesischen Kunst, sich nicht auch eine Harmonie der Töne entwickelte, doch wird die Unmöglichkeit dieser Kunstentwickelung Jedem sofort einleuchten, wenn er das innige Verwachsensein der Töne mit der Sprache seit der Urzeit an in Betracht zieht. Auch Ansichten, die über die Kunstberechtigung der Harmonie bei uns von gewiss nicht geistlosen Denkern verfochten sind, werden der Chinesen Nichtentdeckung einer Harmonie

erklärlich finden lassen und ein Zufriedensein derselben mit diesem scheinbaren Anfang derselben. Wir führen nur die in obigem Geiste geschehene Auslassung J. J. Rousseau's in seinem »*Dictionnaire de musique*« 1782 (*Tom. I*, S. 259) an: »*Quand, dis-je, on fait attention à tout cela, il est bien difficile de ne pas soupçonner que toute notre Harmonie n'est qu'une invention gothique et barbare, dont nous ne nous fussions jamais avisés, si nous eussions été plus sensibles aux véritables beautés de l'Art, et à la Musique vraiment naturelle*«. Mag nun die gleichzeitige Erkennungsmöglichkeit mehrer Töne mittelst unseres Ohres, die sich einer immer mehr erweiternden Pflege im Abendlande erfreut, eine organische grössere Ausbildung der Menschen veranlassen; mag das Wohlbehagen der inneren, unserem Seelensitz die Erkenntniss vermittelnden Organe auch jetzt schon in einer Art hin und wieder von allen menschlichen Organismen gleich empfundene Gefühle wecken, so wird doch wohl Niemand es abläugnen können, dass selbst wir hierin heute noch in der Kindheit einer Entwickelung uns befinden, über deren Endziel die Weisesten nicht einmal eine Ahnung auszusprechen sich vermessen. Dass nun die Chinesen, welche vor Allem eine Abrundung ihres Wissens zu erstreben und alle Momente der wissenschaftlichen Errungenschaften innig zu verschmelzen suchten, für eine solche ihnen unfassbare Pflanzstätte einer erst zu erwartenden Weisheit gar keinen Raum in ihren Geistesbemühungen hatten, ja dieselbe nicht einmal entdeckten, ist eben die Folge davon, dass in frühester Zeit das ganze Denken der chinesischen Weisen durch das schon überkommene Verschmolzensein von Ton und Sprache in eine ganz andere Bahn gebracht worden war. Dies Verschmolzensein, lange nicht genug von unseren Berichterstattern beachtet, ist in neuester Zeit wie im Alterthume, wenn auch abgeschwächt, die Barre, welche ein Verständniss für unsere Tonauffassung in C. unmöglich macht. Sprechen auch die Grammatiker nur von einer verschiedenen Betonung gleichlautender Sylben und deren danach erhaltenden sehr verschiedenen Bedeutung, so suchten sie leider dieser Betonung Urgrund nicht zu erspähen und festzustellen. Zwar spricht Herder, wie erwähnt, von einer Aussprache gleichlautender Sylben auf fünf verschiedenen Tonstufen, was für eine uns kaum glaubliche allgemeine Verwerthung der fünfstufigen Tonleiter in der Octave in dieser Weise spräche; zwar sagt ferner Morrison in seiner »*Gramm. of the Chinese language*« S. 271 bis 273, dass noch heute beim Lesen der classischen Schriften in C. eine musikalisch recitativische Vortragsweise stattfindet und in dem altchinesischen Volksdialekt sich noch ein grosser Tonreichthum in der Sprache als herrschend zeigt, der erst durch die von der tatarischen Dynastie und deren Anhang gepflegten Sprachweise (Hofsprache) allmälig immer mehr verdrängt wird: von Niemand aber ist ein Bericht bekannt, der diesen Tonreichthum in der Sprache uns durch Noten überantwortet hätte. Solche Ueberantwortung würde erst Klarheit darüber ausbreiten, ob die chinesischen Berichte über die alten Errungenschaften in ihrer Kunst im Leben eine allgemeine Anwendung fanden, ob sie nur von Auserkorenen praktisch geübt wurden, oder ob sie eben nur immer Regeln waren, die von Geschlecht zu Geschlecht vererbt wurden; Grundpfeiler einer vergangenen Culturhöhe des Volkes, die niemals existirt hatte. Wir möchten, den persönlich entgegen genommenen Auslassungen eines gebildeten Japanesen (s. Japanesische Musik) folgend, der über seine, der chinesischen Musik entlehnte sich äusserte, annehmen, dass die chinesische Musik als Kunst nur von Auserwählten gepflegt wurde, und dass diese nicht blos in der Poesie, sondern in jeder sprachlichen Ausdrucksweise eine allgemeine gleiche Verwerthung der Töne anstrebten, das Volk im grossen Ganzen jedoch bis zu den Feinheiten des Erkennens ihrer Gelehrten hin niemals ganz Besitz von diesen Errungenschaften des Geistes zu ergreifen vermochte. Die Worte des Prinzen Tsai-yn: »Es ist leicht, von den *Lü*'s zu sprechen und leicht, sie in jeder Art, sei es mittelst Seide oder Rohre, darzustellen; aber sie bestimmt durch die Sprache zu geben, ist sehr schwer, und noch schwerer, sie in der letzten Reinheit darzustellen!« — lassen dasselbe wenigstens vermuthen. Die Versuche des Kaisers Kang-hi (1679 n. Chr.), der durch den Pater Pereira sehr für die abendländische Musik eingenommen war, diese seinem Volke gesetzlich geboten zu überweisen, scheiterte an dem noch zu grossen Verwachsensein von Ton und Sprache in C., und ehe hierin nicht eine Trennung eingetreten, wird

die chinesische Tonkunst auch nicht Anderes vermögen, als immerfort die allgemeine Verkörperung der musiktheoretischen Calcüle ihrer Gelehrten anzustreben; neue Entwickelungsphasen scheinen auf dem betretenen Wege unmöglich noch sich entwickeln zu können. Wenn nicht alle Vergleiche hinkten, und somit auch dieser wohl, so wäre der chinesische Kunststandpunkt ganz ähnlich dem unseren aufzufassen. In C. kann man sich von der Auffassung der Tonfolgen, die nur durch Worte der Seele verständlich werden, nicht trennen, und vermag es desshalb nicht, trotz der melodieartigen Tonfolgen, eine Melodie in unserem Sinne zu empfinden, obgleich die in neuester Zeit zur Accentuation abgestumpfte Wortsingweise schon allseitig die Wege dazu ebnet; — und im Abendlande vermeidet man wo möglich die absolute Melodie mit harmonischer Unterlage und sucht ein mehr polyphon harmonisches Empfinden anzubahnen, trotzdem der Allgemeingeist sich von dem Bedürfniss, dies aus melodieartigen Bestandtheilen entstanden zu hören, nicht lossagen kann. Wenn wir unsere Abhandlung über chinesische Musik schliessen, ohne uns eine Meinungsäusserung über die Wirkung der chinesischen Tonkunst auf uns Abendländer erlaubt zu haben, so glaubten wir dies der Behandlungsweise der Töne von dem Fünftel der lebenden Menschen schuldig zu sein, indem dies Fünftel sich seit Urzeiten her ein ganz anderes Grundprincip in seiner Kunst zu verkörpern bestrebte, und wir hoffen, dass nach Kenntnissnahme dieses kurzgefassten Berichtes von der Musikpflege in C. sich Jeder selbst eine Ansicht über die Anschauungen dieses Volkes, den Ton und seine Kunstverwerthung in ihrem Geiste betreffend, zu bilden vermag, aus der das entspringende Urtheil wenigstens subjective Berechtigung hat. C. Billert.

Chinelli, Giovanni Battista, ein italienischer Componist, der, nach seinen uns erhaltenen einstimmigen Motetten zu urtheilen, ungefähr ums Jahr 1630 gelebt haben muss und viele musikalische Werke geschaffen haben soll. Von denselben sind als gedruckte jedoch nur bekannt: Conzertirende Messen für drei, vier und fünf Stimmen mit Begleitung von zwei Violinen in zwei Theilen; »*Concerti a* 2, 3 *e* 4 *voci*« in drei Theilen und »*Motetti a voce sola*« (s. Walther's »Lexikon«). 0.

Chinzer, Johann, deutscher Tonkünstler, der 1754 nach Paris übersiedelte und dort Sonaten u. dergl. von seiner Composition durch den Druck veröffentlichte.

Chiochetti, Pietro Vincenzo, italienischer Tonsetzer, gegen Ende des 17. Jahrhunderts in Lucca geboren, hat 1719 zu Ancona die Oper »*Alarico, ossia l'ingratitudine castigata*« und 1729 zu Venedig das Oratorium »*La circoncisione*« zur Aufführung bringen lassen.

Chiodino, Giovanni Battista, ein 1600 lebender Franziscaner, ist der Verfasser eines lateinisch und italienisch geschriebenen Tractates: »*Arte prattica e poetica*«, dessen Uebersetzung ins Deutsche (vom Kapellmeister Herbst in zehn Büchern mit noch zwei anderen Tractaten vereint 1653 zu Frankfurt a. M.) erst dies Werk allgemein zugänglich machte. Wahrscheinlich ist dasselbe in der Originalfassung nie gedruckt worden. †

Chiosi, Giovanni, italienischer Dilettant, lebte zu Cremona und ist der Verfasser einer Schrift, betitelt: »*Intorno la musica solenne etc.*« (Cremona, 1833).

Chiotus, Angelus Clemens, geboren zu Livorno, lebte im Anfang des 17. Jahrhunderts als Augustinermönch und soll nach Elss' »*Encom. Augustin.*« ein Werk: »*Lib. I, Music.*« 1616, geschrieben haben. 0.

Chiquelier hiess ein im J. 1795 82jähriger französischer Greis, der in einer ausserordentlichen Sitzung im *Lycée des Arts* zu Paris einen Flügel vorzeigte, der zugleich eine Compositionsmaschine enthielt. Wahrscheinlich war dies ein Apparat, der auf dem Flügel gespielte Stücke zu notiren vermochte, wie der in neuester Zeit mehrfach angewandte Schmeil'sche Notograph (s. Notograph). †

Chiphonie (altfranz.: *Cyfoine*), ist der Name für ein im 12. und 13. Jahrhundert gebräuchlich gewesenes Instrument der Menetriers, über dessen Beschaffenheit wir eigentlich gar Nichts wissen. Wenn man nach dem Verse:

> *Ge sai juglere de viele*
> *Si sai de muse et de Frestele*
> *Et de Harpe et de chiphonie*
> *De la gigue de l'armonie*
> *Et el salteire et en la rote.*]

sich einen Schluss über die Beschaffenheit des Instrumentes durch seine Gruppirung erlauben darf, so ist anzunehmen: dass es ein harfenartiges Saiteninstrument gewesen ist. La Borde hält es für ein Schlaginstrument, eine Art Trommel (vergl. La Borde, »*Essai*« *I*, 292). †

Chiroplast (a. d. Griech.), wörtlich: der Handbildner, eine von J. B. Logier erfundene mechanische Vorrichtung, welche direct den angehenden Pianisten verhindert, die Handgelenke beim Spiele sinken zu lassen, indirect dazu dienen soll, eine richtige und feste Handhaltung hervorzurufen und einen sicheren Anschlag anzugewöhnen. Sie besteht aus einem sogenannten Stellungsrahmen und aus einem Handsteller. Ersterer ist eine mit der Claviatur parallel laufende, aber etwas vor und über derselben befindliche, unten am Klavier angeschraubte Leiste, auf welcher die Handgelenke des Spielers ruhen, letztere eine Art offene Scheide für die fünf Finger jeder Hand, welche verhindert, dass die Hand eine andere als die nöthige, auswärts liegende Haltung bekommen kann. Die ziemlich complicirte Maschine, deren genaue Beschreibung man im ersten Bande von Logier's »Anleitung zum Pianofortespiel« findet, ist ganz von Messing gearbeitet und darum ziemlich hoch im Preise; wohlfeiler stellte Franz Stöpel einen C. mit einigen kleinen Veränderungen von Holz her und Kalkbrenner beschränkte bei seinem Handleiter die Maschine nur auf die eine (vor der Claviatur liegende) Stange von Holz, die mittelst Schrauben und Backen zwischen die Seitenwände der Claviatur gespannt wird, und unter welcher, oder je nach Bedürfniss auch über welcher die Hände beim Spielen liegen, um ein unnormales Zutief- oder Zuhochhalten der Hände zu verhüten. Dass solche äussere Zwangsmittel ohne allen Werth sind, ist schon längst auch von der Musik-Pädagogik anerkannt worden.

Chison, Jacques **de,** altfranzösischer Dichter und Musiker, der um die Mitte des 13. Jahrhunderts lebte und von dem kaum mehr noch als der Name erhalten geblieben ist.

Chitarra (ital., aus dem Griech.), die Guitarre (s. d.); *C. col' arco,* die Bogenguitarre (s. *Guitarre d'amour*).

Chitarrina (ital.)., die kleine neapolitanische Guitarre.

Chitarrone (ital.), die römische Theorbe, ein Saiteninstrument mit 2 Meter langem Halse und Körper, sechs Saiten auf dem Griffbrette und acht anderen daneben an einem besonderen Kragen (s. Theorbe). Bonanni (»*Gabin. Armon.*« Tafel 60) giebt auch unter dem Namen *Chitaronne* eine Abbildung eines sehr einfachen Instrumentes mit nur zwei Saiten.

Chiti, Girolamo, ein trefflicher Tonsetzer der römischen Schule, geboren ganz zu Ausgang des 17. Jahrhunderts, wurde 1726 anfangs zweiter Kapellmeister an der Kirche *San Giovanni in Laterano* zu Rom, rückte aber schon ein Jahr später als Gasparini's Nachfolger in die erste Stelle. Er verwaltete dies Amt bis 1759, in welchem Jahre er im Monat August zu Rom starb. Er hat zahlreiche Kirchenwerke hinterlassen, deren Styl zwar gelehrt, aber keineswegs trocken oder steif ist. Eine Motette, Antiphonien, ein *Miserere* zu vier Stimmen und zwei Chöre (zusammen 33 Blätter) seiner Composition, höchst werthvolle Arbeiten, befinden sich in der Hofbibliothek zu Wien.

Chizzoti, Giovanni, italienischer Componist, welcher als Kapellmeister zu Venedig angestellt war, in welcher Stadt er auch um 1590 geboren ist.

Chladni, Ernst Florenz Friedrich, der berühmte Begründer der Akustik als Wissenschaft, war der Sohn eines Hofraths und Professors, welcher um die Mitte des vorigen Jahrhunderts an der Wittenberger Universität die Rechte lehrte. Allgemeiner war der Vater unter dem latinisirten Namen Chladenius bekannt, welche Umwandlung seines ursprünglich ungarischen Familiennamens der damaligen Zeitsitte seines Standes entsprach. Am 30. Novbr. 1756 wurde Ernst C. zu Wittenberg geboren und zeigte schon in frühen Jahren so bedeutende geistige Anlagen, dass sein Vater, um dem Knaben eine unparteiische allgemeine Vorbildung zur akademischen Laufbahn zuzuwenden, sich veranlasst fand, ihn ausserhalb des häuslichen Kreises, auf der Fürstenschule zu Grimma, wissenschaftlich vorbereiten zu lassen. Mit regstem

Eifer lag der Knabe hier seinen Studien ob und durchschritt die verschiedenen Abtheilungen der Schule in kürzester Zeit. Neben seinen Pflichtaufgaben jedoch fühlte er sich noch besonders zu eingehenderen geographischen und naturhistorischen Beschäftigungen getrieben; zu ersteren, um seinem Drange zu genügen, den Ausseneindruck der Welt wenigstens nach der Beschreibung genauer kennen, und zu letzteren, um das unendliche Innenleben der Natur begreifen zu lernen. Auch C.'s musikalische Anlage forderte den Besitz einer Ausdrucksform, wesshalb er, wie man sagt, gegen den Willen seines Vaters noch im 19. Jahre das Klavier zu spielen erlernte. Als C. zu Grimma seine Schulstudien vollendet hatte, besuchte er in Wittenberg und Leipzig die Hochschule, um künftig, gleich seinem Vater, die erworbenen Rechtskenntnisse der jüngeren Generation zu lehren. Zwei Dissertationen, die er zu Leipzig schrieb und vertheidigte, erwarben ihm die damals als nothwendig erachteten Grade zu diesem Lebensberufe, und zwar 1781 den eines Doctors der Philosophie und 1782 den eines Doctors der Rechte. Nachdem er so die höheren akademischen Grade zu der von seinem Vater gewünschten Lebenslaufbahn sich errungen hatte, zog er nach Wittenberg und verwerthete sein Fachwissen in der praktischesten Form; er war dort als Rechtsanwalt in der Gesellschaft, wie als Rechtsgelehrter vom Katheder herab gleich thätig. Wahrscheinlich hätte C. in diesem Berufe still der Welt seine Geisteskraft auch ferner nur gewidmet, wenn nicht ein unerwartetes Ereigniss ihn der kindlichen Verpflichtungen entbunden und den wissenschaftlichen Jugendbeschäftigungen wieder zugelenkt hätte. Der Vater C.'s starb nämlich. Mitbestimmend zu seinem um diese Zeit sich vollzogenen Lebensberufswechsel war auch noch die gleichzeitige Erledigung der zweiten mathematischen Professorstelle zu Wittenberg, welche er zu erhalten strebte, die aber ferner, wie sich erst später ergab, nicht wieder besetzt wurde. Durch die von der letzterwähnten Hoffnung und seinen Lieblingsneigungen veranlassten einstweiligen Studien einmal aus dem Gewohnheitsgeleise gerissen, fühlte C. sich einem verlockenden unbestimmten Ziele zugetrieben. Seine musikalischen Anlagen, seine naturhistorischen Forschungen im Reiche des Hörbaren und sein Trieb, eine höhere geistige Leistungsfähigkeit im menschlichen Erkennen zu documentiren, leiteten ihn besonders, die Naturgesetze des Schalles zu erforschen, dieser Wissenschaft (s. **Akustik**) eine selbstständige Halle im Dome der Weisheit zu schaffen, Musikinstrumente aus diesem Wissen heraus zu erfinden und als Apostel seiner Lehren und Schöpfungen der Mitwelt zu dienen. In den ersten Jahren nach dem Tode seines Vaters schon fühlte C. sich gedrungen, besonders Studien in der physikalischen Klanglehre anzustellen, über die man nach Baco's naturhistorischer Methode (siehe **Akustik der Alten**) viele Erfahrungen gesammelt, aber stets in anderen Zweigen der Naturlehre aufgezeichnet hatte. Die physikalische Klanglehre nämlich erkannte C. als in einer solchen Unvollkommenheit sich befindend an, dass es ein hohes Verdienst sein musste, wenn er die zerstreut verzeichneten Erfahrungen sammelte, mit neuen bereicherte und in abgerundeter selbstständiger Fassung der Welt böte. Als erste Frucht dieser Bemühungen, welche seinen Namen in der That in die Geschichte der Cultur eingeschrieben, ist seine Schrift »Ueber die Theorie des Klanges« (Leipzig, 1787) anzusehen. Wie immer Forschungen in neuen Wissensfeldern viel Zeit und Opfer fordern, so auch diese C.'s, und diese Zeit und Opfer vermochte die Welt in seiner damaligen Stellung zu derselben nicht auf legalem Wege zu entschädigen. Seine eigenen Mittel wurden durch seine Studien fast erschöpft und die Selbsterhaltung zwang ihn, auf Wege zu denken, die der Gesellschaft den schuldigen Tribut abrangen. Zu dem Ende hielt er es für geboten, ein neues musikalisches Instrument zu erfinden, das, seinen Forschungen entkeimt, ihm gestatte, auf Reisen zu gehen; die Vorführung des Instrumentes und Vorträge über seine Forschungen konnten ihm dann von den solche Bemühungen Schätzenden die Mittel zu ferneren Studien schaffen. Lange quälte sein reger Geist sich mit der Verkörperung des Gedankens, durch eine in gerader Richtung vollzogene Streichung gläserne Rohre oder Glasstäbe als Tonzeuger zu verwenden. Ueber anderthalb Jahre hatte diese Idee ihn bewegt, ohne dass er für deren Ausführung eine ihm genügende Form zu finden vermochte. Eines Abends, am 2. Juni 1789, durch Gehen ermüdet, hatte er sich auf einen Stuhl

geworfen, um ein Wenig zu ruhen; der Schlaf jedoch überraschte ihn. Kaum aber war er eingeschlummert, als seine fortarbeitende Seele eine Lösung zu finden glaubte; das Bild der Einrichtung eines solchen Instrumentes stand vor seinem geistigen Auge und schreckte ihn freudig auf. Er erwachte, prüfte und untersuchte bis spät in die Nacht hinein, ob sein Gesicht keine Täuschung, und legte sich erst zur Ruhe, als er dieses träumerische Forschungsproduct als seinen Anforderungen genügend erkannte. Rastlos arbeitete er nun an der Darstellung desselben und begrüsste am 8. März 1790 dasselbe zum ersten Male in seiner Vollendung; er nannte dies Instrument seines angenehmen Klanges halber Euphon (s. d.). Die erste öffentliche Kundgebung über diese seine Erfindung geschah durch C. selbst im dritten Stücke des »Journals von und für Deutschland«, 1789; später brachte das »Journal des Luxus und der Moden« S. 539 eine Beschreibung und eine in Kupfer gestochene Abbildung des Instrumentes, welche dann in der »Musikalischen Correspondenz« (Juli, 1790; Nr. 4) und den dazu gehörigen Notenblättern S. 9 wieder abgedruckt wurde. Der Klang dieses Instrumentes war fast tadellos, doch seine Stimmung und Haltbarkeit zeigte mit der Zeit sich als den C.'schen Anforderungen nicht genügend, wesshalb er bald ein neues Euphon construirte, dem, da auch dessen Bau C. nicht zufriedenstellte, im J. 1795 ein drittes folgte, dessen Festigkeit und Dauer er zu erproben genugsam Gelegenheit fand. Dies Euphon unterschied sich von den früheren dadurch, dass es nicht mehr die Gestalt eines Schreibpultes, sondern die eines gewöhnlichen viereckigen Kastens von 1 Meter Länge und 0,5 M. Höhe hatte. Bei Oeffnung des Kastens zeigen sich, statt der im ersten gebrauchten Thermometerrohre, jetzt 42 Glasstäbe von der Dicke einer Federspuhle und etwa 0,25 Meter Länge, nicht mehr in schiefer, sondern in horizontaler Lage, wovon diejenigen, welche die unteren Klaviertasten vorstellen, von dunkelblauem und die statt der Obertasten von milchweissem Glase sind, sodass sich dessen Umfang auf $3^1/_2$ Octave, von c bis f^3, erstreckt. Die Stäbe verlieren sich hinten in der Mitte eines senkrecht liegenden Resonanzbodens, der zugleich das Wesentliche, was den Ton des Instrumentes giebt, verbirgt. Um es zu spielen, braucht man die Stäbe nur mittelst eines Schwammes zu benetzen und nach der Richtung ihrer Länge mit nassen Fingern zu bestreichen; es giebt dann sogleich seinen vollen Ton in dem ersten Augenblicke der Berührung, wobei das Anwachsen und Abnehmen der Töne blos von dem stärkeren und schwächeren Drucke oder der geschwinderen Bewegung des Fingers abhängt. So war C.'s Schöpfung, welche er für bedeutend genug erachtete, um sie der Welt zu zeigen und die Resultate seiner Geistesbemühungen nebenbei lehren zu können. Zu dem Zwecke unternahm er seine erste Reise im J. 1791 zu seinem Landesfürsten nach Dresden, der ihn in Anerkennung seiner Verdienste mit einer goldenen Dose beschenkte. Von hier aus wandte er sich 1792 nach Berlin, wo der Hof und die gebildete Gesellschaft sich gleich lebhaft für ihn interessirten, 1793 nach Hamburg und wahrscheinlich auch nach Kopenhagen und kehrte im December desselben Jahres über Berlin nach seiner Heimath zurück. Ueberall bewunderte man sein neuerfundenes Musikinstrument und besuchte stark seine Vorlesungen über Akustik, in denen er die Schwingungen der Körper sichtbar machte. Bis 1797 hin machte er dann nur einige kleine Ausflüge in die thüringische Gegend. Durch seine Schriften und die Berichte über sein Thun verbreitete sich C.'s Ruf in immer grössere Fernen, trotz der damaligen politischen Erregtheit des Continents, und von vielen Seiten her ging ihm die Nachricht zu, dass man sehnsüchtig sein Erscheinen erwarte. Wir sehen ihn desshalb ferner fast immer auf der Wanderschaft und zwar nach stets weiter gelegenen Orten. Im März 1797 ging er wieder über Hamburg nach Kopenhagen, kehrte jedoch im Sommer schon von dort zurück. Zu Michaelis desselben Jahres aber bereits zog er über Dresden und Prag nach Wien, wo er im Februar 1798 ankam und glänzende Triumphe feierte. In demselben Jahre von Wien zurückgekehrt, ging er an die Erbauung eines neuen Euphons, das, nachdem es im November 1798 vollendet war, in seiner Klangstärke das ältere weit überboten haben soll. Mit diesem neuen Instrumente sehen wir C. 1799 in Berlin erscheinen und einige Monate hindurch regelmässige Vorlesungen über die Theorie des Klanges halten. Neben diesen Vorlesungen während der Wintermonate in Berlin

beschäftigte C. die Erfindung eines neuen Tasteninstrumentes, des Clavicylinders (s. d.). Das erste derartige Instrument vollendete er im Mai 1799. Die Töne desselben, welche dem abendländischen, sich gerade um diese Zeit bemerkbar machenden Bedürfniss, einen gefühlten Ton instrumental zu geben, zu genügen strebten, wurden durch Reibung gläserner Cylinder hervorgebracht. Sie glichen in ihrer Klangart einem sanften Orgelregister, das in der Tiefe den Klängen eines Fagotts, in der Höhe denen einer Oboe ähnelte und das dabei unverstimmbar war. Die Bestrebungen, Bogenflügel und andere derartige Instrumente zu bauen, wurden durch C.'s Clavicylinder ganz in den Schatten gedrängt. Diese Erfindung, deren Beschreibung durch C. zuerst, auf vier Quartseiten gedruckt, von Wittenberg aus im J. 1800 der Welt übergeben wurde, und die später im II. Jahrgange der »Leipziger Musikal. Zeitung« S. 305 und im III. Jahrgange desselben Blattes in ausführlicherer Weise erschien, deren allgemeine Verbreitung ihm besonders am Herzen lag, forderte für künftig von C. einen fast ununterbrochenen Wechsel seines Aufenthaltes. Wir sehen ihn dem entsprechend ferner nur noch auf Reisen durch die grösseren Städte Deutschlands, Dänemarks, Hollands, Russlands, Italiens und Frankreichs. Ueberall hielt er sich so lange auf, als sein wissenschaftlicher Zweck dies bedingte, und gewann dadurch die persönliche Bekanntschaft fast aller lebenden gelehrten und politischen Notabilitäten Europa's. C.'s leidenschaftsloses und doch sehr reges Wesen, seine stets heitere Gemüthsstimmung und seine tiefe Gelehrsamkeit, besonders in seinem Specialfelde der Wissenschaft, machten, dass diese Bekanntschaften stets dauernder Natur waren. Selbst Napoleon I. wohnte 1808 den im Nationalinstitute zu Paris von C. gegebenen Vorstellungen bei und fühlte sich nicht allein durch das Ausserordentliche derselben bewogen, den Veranstalter mit einem Geschenke von 6000 Fr. zu erfreuen, sondern veranlasste C. auch, eine Uebersetzung seiner bedeutendsten Schriften ins Französische zu veranstalten. Wir erwähnen hier nur den 1810 erschienenen »*Traité d'Acoustique*«, einer Uebersetzung seiner 1802 zu Leipzig erschienenen »Akustik«. Ausser dieser praktischen Verwerthung seiner instrumentalen Erfindungen hatte aber C. es gleichzeitig nicht unterlassen, in kleineren und grösseren Schriften der Gelehrtenwelt Rechnung über seine Forschungen abzulegen. Viele noch vorhandene Schriften sprechen nicht allein für C.'s grosse Arbeitskraft, sondern auch für seine Originalforschung; alle Gelehrten, die über Akustik lehren oder schreiben, müssen noch heute seine Werke studiren. Desshalb seien auch die bedeutendsten derselben hier aufgeführt: »Ueber die Longitudinalschwingungen der Saiten und Stücke« (Erfurt, 1796); »Ueber die Längentöne der Saiten« (im August-Hefte der »Berliner Musikal. Monatsschrift«, 1792); »Beobachtungen über die durch brennendes Wasserstoffgas in einer Röhre hervorzubringenden Töne« (im ersten Bande der »Blätter der Berl. Gesellschaft naturforschender Freunde«); »Beiträge zur Beförderung eines besseren Vortrags der Klanglehre« (1797, ebenda) und im zweiten Bande der »Neuen Schriften« der eben genannten Gesellschaft: »Ueber drehende Schwingungen eines Stabes«. Hierin ist zuerst nachgewiesen, dass die Gesetze dieser Schwingungsart gleich denen der Longitudinalschwingungen sind, nur dass die durch dieselben erzeugten Töne um eine Quinte höher sich kundgeben. In Voigt's »Magazin für das Neueste aus der Physik und Naturgeschichte« finden wir im ersten Stücke einen Auszug aus seiner Schrift »Ueber die Longitudinalschwingungen, nebst einigen Bemerkungen über die Geschwindigkeit, mit welcher der Schall durch feste Körper fortgeleitet wird«; im dritten Stück »Ueber die Töne einer Pfeife in verschiedenen Gas-Arten«; und im vierten des IX. Bandes S. 100 »Einige Nachrichten, die Geschichte seiner Akustik betreffend«. Ausserdem bietet das zweite Stück von Koch's »Journal der Tonkunst«: »Beiträge zu Gerber's Tonkünstler-Lexikon« (1799) und finden sich in den Schriften der Kurmainzischen Akademie der Wissenschaften und der »Neuen Zeitschrift für Musik« (Leipzig) viele kleinere und grössere Abhandlungen über Akustik vor. Im Anfang des J. 1799 sandte er an die fürstlich Jablonowski'sche gelehrte Gesellschaft eine Abhandlung »Ueber die beste Art, die Akustik abzuhandeln«, welche ihm den Preis derselben für eine mathematische Abhandlung, eine goldene Medaille von 24 Ducaten Werth, einbrachte; dieselbe wurde in den Schriften dieser Gesellschaft veröffentlicht.

In Gilbert's »Annalen der Physik« Band V, Stück 1, Nr. 1, 1800, befindet sich eine Abhandlung von C., »Eine neue Art, die Geschwindigkeit der Schwingungen bei einem jeden Tone durch den Augenschein zu bestimmen, nebst einem Vorschlage zu einer festen Tonhöhe«. Schliesslich mag noch erwähnt werden, dass C. auch über andere naturhistorische Objecte Forschungen machte und die Resultate derselben veröffentlichte. Wir bezeichnen von denselben nur die bekannter gewordene Schrift »Untersuchungen über die sogenannten Boliden oder feurigen Meteore«. — Wenn in späteren Jahren C. kein Ort bleibend zu fesseln vermochte, so hatte dies wohl nur seinen Grund darin, dass er sich als der grossen Gelehrtenwelt angehöriger Bürger betrachtete, die ihrerseits diese Annahme dadurch zu acceptiren sich befleissigte, dass sie fast überall ihn zu ihrem Mitgliede ernannte. Rastlos und vielseitig, war es C. im Leben vergönnt, bis zu einem Alter von 71 Jahren hin, wo andere Menschen schon längst der Ruhe pflegen, mit voller Manneskraft zu schaffen und zu forschen. Er war ein Pilger auf Erden, der bis zum letzten Lebenshauche seine Geisteskräfte zur Erkenntnissbereicherung seiner Mitgeschöpfe ausbeutete; denn als er in der Nacht vom 3. zum 4. April 1827 zu Breslau, um von des letzten Tages Mühen sich zu erholen, das Bett suchen wollte, wurde er plötzlich zur ewigen Heimath abgerufen. Seine Wirthin, mit der er, kurz bevor er sein Zimmer betrat, noch wenige freundliche Worte gewechselt hatte, fand ihn am Morgen halb ausgekleidet mit ruhiger freundlicher Miene, wie einen Wanderer, der sich zum Ausruhen anschickt, auf dem Stuhle sitzend, aber — kalt und starr. Die musikalische Welt wird seiner niemals vergessen. B.

Chmelenský, Wenzel, Kirchencomponist, geboren im J. 1736 in Bavorov (Böhmen), wurde daselbst im J. 1762 *Rector ludi* und Organist, welche Stelle er trefflich ausfüllte. Er schrieb viele Kirchencompositionen, die sich alle noch jetzt (1870) im Chorarchiv zu Bavorov befinden, und starb im J. 1793 daselbst. — Sein älterer Sohn, Franz C., geboren den 2. Dec. 1775 in Bavorov, lernte frühzeitig Musik im väterlichen Hause, besuchte dann das Gymnasium in Linz und wurde nach dem Tode seines Vaters (1793) zum Lehrer in Bavorov ernannt. Auch er componirte einige Messen und andere Kirchenstücke und starb im J. 1803. Sein Sohn Joseph Krasoslav C. ist in der böhmischen Literatur als ein trefflicher Dichter bekannt. — Johann C., jüngerer Sohn des Wenzel, Liedercomponist, geboren den 12. April 1778, lernte die Anfangsgründe der Musik bei seinem Vater, besuchte das Gymnasium in Linz, bekleidete dann acht Jahre hindurch die Lehrerstelle in Malenic bei Volin (Böhmen) und übernahm später das väterliche Haus in Bavorov, wo er sich als Kaufmann etablirte und 22 Jahre lang als Bürgermeister fungirte. C. war ein eifriger Musikdilettant und componirte in seinen jüngeren Jahren eine Menge böhmischer Lieder, von denen im J. 1824 die ersten unter dem Titel: »*Osmero zpěvů pro jeden hlas při fortepianu*« (»Acht Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung«) in Prag bei Marco Berra im Druck erschienen. Ausserdem lieferte er viele Lieder in die Liedersammlung »*Věnec*« (»Der Kranz«) und schrieb nebst dem einige Messen, Gradualien, Arien, Balladen u. s. w., die aber Manuscript blieben. C. starb am 4. Febr. 1864 in Bavorov. Seine Lieder zeichnen sich durch den echten Nationalcharakter aus. M-s.

Choeur (franz., vom lat. *chorus*), der Chor (s. d.), gewöhnlich in seiner Bedeutung als mehrstimmiger Gesang (nicht als der für die Sänger bestimmte Raum, oder als die Gesammtheit der Singenden) zu verstehen.

Chörig (ein- oder mehrchörig) oder chordig, den Bezug der Saiteninstrumente anlangend (s. Bezug); die Pfeifenzahl gemischter Orgelstimmen betreffend (s. Chor); mehrchörig in Beziehung auf Vocalcompositionen (s. Doppelchor).

Choliambe (aus dem Griech.), der hinkende Jambe, auch Hipponakteischer Vers genannt, weil sich der altgriechische Satiriker Hipponax desselben zuerst bediente, ist ein jambischer Trimeter mit einem Spondeus oder Trochäus im letzten Fusse, nach folgendem Schema:

◡ – ◡ – | ◡ – ◡ – | ◡ – – ⏑̲.

Wegen seines Baues eignet sich der C. besonders zu Versen, welche eine komische Wirkung hervorrufen sollen.

Chollet, Jean Baptiste Marie, trefflicher französischer Opernsänger, geboren am 20. Mai 1798 zu Paris, war der Sohn eines Choristen an der Grossen Oper. Er besuchte seit dem J. 1806 das Pariser Conservatorium, wo er Gesang und Violinspiel studirte und fungirte von 1815 bis 1818 an mehreren Bühnen seiner Vaterstadt als Chorist. Hierauf liess er sich für Provinzialtheater engagiren, wo er in nach und nach immer bedeutenderen Solopartien auftrat, sodass er befähigt wurde, 1825 in Brüssel und 1826 in der Komischen Oper in Paris zu singen. Hier stieg er bis zur Berühmtheit empor, als Hérold eigens für ihn seinen »Zampa« schrieb, eine Oper, die mit C. in der Titelrolle den grössten Erfolg hatte. Seitdem lebte C., seine Stellungen mehrfach wechselnd, als hochgeschätzter Sänger in Paris, Brüssel (1832), im Haag (1834) und wieder in Paris. Einige Jahre darauf ging er als Theaterdirector nach dem Haag, kehrte aber nochmals nach Paris zurück, wo er beim *Théâtre lyrique* in Engagement trat. Da er aber nicht mehr gefiel, so siedelte er gänzlich nach Brüssel über. Gesangs-Nocturnes und Romanzen seiner Composition sind in Paris und Brüssel herausgekommen. C. besass eine eigenthümlich schöne und tiefe Stimme, dem Umfang nach Bariton, der Klangfarbe gemäss jedoch tiefer Tenor, deren technische Ausbildung aber Mancherlei zu wünschen übrig liess. Sein Vortrag war von grosser Frische und Lebendigkeit, während sein Styl häufig einen outrirten Geschmack bekundete. — Wahrscheinlich verwandt mit ihm war Louis François C., geboren am 5. Juli 1815 zu Paris. Derselbe trat 1826 in das Conservatorium, studirte bei Zimmermann Klavier- und bei Benoist Orgelspiel, bekleidete darauf an mehreren Pariser Kirchen mit Auszeichnung Organistenstellen, starb aber schon am 21. März 1851. Verschiedene seiner Klavier- und Gesangstücke sind in Paris im Druck erschienen.

Chomanowski, Johann, Violinvirtuose, geboren um das Jahr 1846 in Polen, wurde in seinem 15. Lebensjahre nach Paris geschickt, um bei dem Prof. Massart, dem er von H. Wieniawski anempfohlen war, die Violinstudien zu vollenden. Hier machte er ausserordentliche Fortschritte und wurde zum Mitglied des Orchesters der Grossen Oper ernannt. Er spielte eben so vollendet die Conzerte von Viotti und Rode, wie die Sonaten von Beethoven und qualificirte sich zum trefflichen Quartettspieler. C. starb leider schon im J. 1865. M–s.

Chopin, Frédéric François, stammt aus einer französischen Familie, welche nach Polen resp. Warschau übergesiedelt war, und wurde am 1. März 1809 in der polnischen Hauptstadt geboren. Von frühester Jugend an zeigte der schmächtige Knabe einen unverkennbaren Hang zu einer gewissen schwärmerischen Melancholie, die hauptsächlich ihre Nahrung aus den schwermüthigen Melodien der polnischen Nationalgesänge sog. Er wurde daher auch sehr frühzeitig in der Musik unterrichtet und zwar wird als sein erster Lehrer ein gewisser Żywny, aus Böhmen gebürtig, genannt. Seine Fortschritte in dem Klavierspiel und in dem theoretischen Unterricht waren geradezu Staunen erregend, und bei der leichten Erregbarkeit des polnischen Volkes darf es nicht Wunder nehmen, wenn der Knabe C. als das grösste musikalische Genie, welches die Welt je gesehen, schier vergöttert wurde. Warschau war zu jener Zeit eine ungemein musikalische Stadt; in vielen Salons der polnischen Grossen wurde Musik in der ernsthaftesten Weise getrieben, und besonders waren es die Werke der unsterblichen deutschen Meister, welche in jenen glänzenden Cirkeln mit grosser, fast virtuosenhafter Bravour und feinem Verständniss eifrig gepflegt wurden. In den Palästen der Czartoryski's, der Potocki's, der Plater's, der Radziwill's war deutsche Kammermusik eben so der Mittelpunkt edelster Geselligkeit, wie etwa in Wien in den Salons der Eszterhazy's, Lichtenstein's, Lobkowitz' oder Razumowski's. In diesen polnischen Magnatengesellschaften war es auch, wo der junge C. zuerst durch sein überaus reizvolles und originelles Klavierspiel und mehr noch durch seine eigenen Compositionen die höchste und gerechteste Bewunderung erregte. Hier war es ferner, wo der edle Anton Radziwill, ein Aristokrat in des Wortes bester Bedeutung, ein begeisterter Musikfreund und selbst schaffender Musiker, das

seltene, aufkeimende Talent C.'s überhaupt entdeckte und für dessen allseitige Ausbildung in jeder Weise zu sorgen unternahm. Nicht nur, dass er für die Erziehung des jungen, reich begabten Sohnes des geliebten Vaterlandes die ausreichendsten Mittel freudig gewährte, überwachte er auch dessen musikalische Studien auf das Sorgsamste und Liebevollste. Mit seinem 12. Lebensjahre wurde C. dem Unterrichte Joseph Elsner's, eines gründlich durchgebildeten Musikers, anvertraut, unter dessen Leitung er mehrere Jahre dem Musikstudium eifrig und mit seltenem Erfolge oblag. Es ist ein eigenthümliches und für den Psychologen höchst merkwürdiges Phänomen, welches C. darbietet, dass nämlich von einem eigentlichen Entwickelungsgange bei ihm fast gar Nichts, oder doch nur sehr Wenig zu merken ist. In seinen Variationen über *»Là ci darem la mano«* ist er schon ganz Derselbe, wie in einzelnen seiner spätesten Werke. Darum ist es auch beinahe unmöglich, an der Hand der in den verschiedenen Epochen seines Lebens geschriebenen Werke einen Aufschluss über seine sich entfaltende Individualität zu erlangen. Wir wollen daher zunächst in gedrängter Kürze die Lebensschicksale des interessanten, in höchstem Grade sensualistischen Menschen darstellen und sodann ein Gesammtbild seiner künstlerischen Persönlichkeit zu entwerfen versuchen. Von Warschau zog es den jungen polnischen Klaviervirtuosen und seltsam originellen Componisten nach Paris, der zweiten Heimath aller seiner mehr oder minder bedeutenden Landsleute. Gerade damals war Paris die geistige Heimath der Polen und umgekehrt waren fast alle Polen — in dem patriotischen und politischen Sinne des Wortes — in Paris zu finden. Die unglückliche, heldenmüthige Revolution von 1830 hatte die französische Hauptstadt mit polnischen Emigranten überschwemmt, die Luft von Paris selbst war noch ganz erfüllt von dem hell in die Welt hinaus klingenden Glockengeläute der soeben vollzogenen Revolution und aus der merkwürdigen Vereinigung dieser beiden Arten von Franzosen (den französischen nämlich und den polnischen) ging eine höchst wundersam gestaltete Literatur hervor, die in Balzac ihre schönste poetische und in C. ihre edelste musikalische Blüthe treiben sollte. Auf diesem höchst eigenartig gestalteten Boden sollte C. zuerst lange und vergebliche Versuche anstellen, ehe es ihm gelang, in ihm feste Wurzeln zu fassen. Allein der junge Musiker will zuerst in dieser Stätte des Geistreichthums, der feinen Ironie, der verführerischen Coquetterie und der politischen Intrigue nicht recht heimisch werden. Sonderbar ist er allerdings, der fremde Virtuose mit dem blassen, fast knabenhaft-weichen Gesicht und den schwärmerisch in sich gekehrten Augen, und wenn er sich ans Klavier setzt und in eigenthümlich befremdenden Harmonien von Freud und Leid seiner Heimath erzählt, dann lauschen die elegant geputzten Damen und die geistreichen Herren von der guten Gesellschaft diesen sonderbaren Ergüssen eines seltsamen Gemüthes — aber dabei bleibt es auch. Der junge Musiker, dessen Seele nach einem grossen Erfolge lechzt, vermag nicht durchzudringen. Er ist viel zu scheu und in sich gekehrt, viel zu wenig maliciös und noch weniger sarkastisch, um auf diese Weise die Aufmerksamkeit des »Salons« auf sich ziehen zu können. Er giebt Klavierunterricht, veranstaltet ab und zu ein Klavierconzert in dem Saale des berühmten Pianoforte-Fabrikanten Pleyel und sucht lange Zeit vergeblich einen Verleger, den er zuletzt dennoch in Maurice Schlesinger — *qui avait parfois des grandes idées* — findet. Freilich muss sich der junge Componist noch mit einem fast beschämenden Honorar begnügen — aber wenn auch die vornehme nervöse Natur C.'s, wenn auch der höchst geistvolle Klavierspieler keine glänzenden und klingenden Erfolge aufzuweisen hat, wie etwa das damals hell leuchtende Gestirn Kalkbrenner, so wächst sein Ruhm als phantasiereicher Musiker stetig, wenn auch langsam. Eine in manchen Punkten ihm verwandte musikalische Natur, Robert Schumann, hat ihn mit einer schwärmerischen und dabei höchst bedeutsamen Kritik über seine Variationen Op. 2 (*»Là ci darem«*) in das junge musikalische Deutschland eingeführt. Zwar ist die Gemeinde dieser Eingeweihten klein, zwar ist die Zahl Derer, welche diese ganz ungewöhnlichen Schwierigkeiten der C.'schen Compositionsmanier zu überwinden vermochten, noch kleiner, allein diese kleine Gesellschaft enthält die musikalische Crême, welcher die seichte Salonmusik jener Zeit in höchstem Grade zuwider ist. Wirklich ist C. für die grossen Massen

auch nicht geschaffen, eben so wenig als er selbst für die grossen Massen conzertiren mag — er flieht das Gewühl und das wilde Toben der Menge. Widerstrebend und auf Bitten vieler Freunde entschliesst er sich nach Jahren, ein öffentliches Conzert im Saale der Italienischen Oper 1829 zu geben; Alles geht zunächst nach Wunsch, allein sein grosses Conzert in *C*, eine der eigenthümlichsten Offenbarungen des C.'-schen Genius, lässt die Hörer ziemlich kalt. Verstimmt und missmuthig wendet sich der Musiker ab — um nie wieder öffentlich zu spielen. Wer ihn hören will, muss in irgend einen Salon eingeführt zu werden trachten. Dort ist er nunmehr heimisch geworden, die ganze, in allen möglichen Nüancen schillernde Empfindungswelt des Salons hat der junge Musiker in sich aufgenommen; unter seinen Fingern werden sie förmlich lebendig, diese glänzenden und fesselnden Gestalten, alle Geheimnisse flüstern sie einander zu in seinen reizvollen musikalischen Bildern, die er Polonaisen, Mazurka's, Valses, Balladen, Impromptu's, Nocturno's nennt und die durch das Hindurchklingen slavischer Naturlaute nur um so piquanter werden! In diesen Salons war es auch, wo C.'s schwermüthiger Blick die grossen, schwarzen, feuerstrahlenden Augen jener bedeutenden Frau traf, die fortan auf sein Leben einen entscheidenden und bleibenden Einfluss erlangen sollte. Es war Madame Dudevant, bekannt unter ihrem Schriftstellernamen George Sand! Es ist hier nicht der Ort, dies Verhältniss in seinen Einzelnheiten aufzudecken. Wer sich näher hierfür interessirt, den möchten wir auf Liszt's Buch über Chopin, ferner auf das Buch der George Sand »*Elle et lui*« verweisen. Zart und schmächtig von Natur, überreizt durch das gesellschaftliche Leben und seine eigene musikalische Phantasie, auf das Höchste ergriffen von einer bis zur Raserei entflammten Liebesgluth zu diesem Mannweibe, entwickelte sich C.'s Lungenleiden zu einem sehr bedrohlichen Grade. Ein längerer Aufenthalt im Süden Frankreichs und auf Madeira vermochte die Katastrophe nur aufzuhalten. Mitte der vierziger Jahre kehrte er nach Paris zurück, ein gefeierter, ruhmgekrönter — aber an Leib und Seele gebrochener Held. Nur das Auge glänzte in altem dämonischen Feuer, sonst war er ein wandelnder Schatten, und am 17. Octbr. 1849 verschied er sanft und beruhigt. Bei seinen Exsequien wurde nach des Verblichenen Wunsch Mozart's Requiem, das er so sehr liebte, aufgeführt. — Mit C. beginnt eine neue Epoche in der Literatur der Klaviercomposition und eine neue Aera in der Technik des Klavierspiels. Er eröffnet die Reihe der romantischen Individualisten, welche die alten Formen der Klaviercomponisten verwarfen und lediglich dem phantastischen, oder wenn man lieber will, dem phantasievollen Ausklingen des musikalischen Empfindens, welches eine poetische Stimmung, oder eine gewisse lyrische Erregung in dem Gemüthe des Componisten hervorgerufen, allein die Existenzberechtigung zuschreiben wollen. Freilich unterscheidet sich C. von dem übrigen jung-romantischen Deutschland in der Musik durch sein Anlehnen an die Weisen des Volkes, dem er selber angehört, aber er führt das Volkslied nicht etwa wie Weber in die Musik ein, nein, er verpflanzt es in den Boden des Salons, parfümirt es mit allerlei Wohlgerüchen, denen eine kleine Beimengung von *Asa foetida* nicht fehlt. Kurz, er ist in Wahrheit und Wirklichkeit der musikalische Heinrich Heine. Eine durch und durch lyrische Natur, aber nicht ruhig und nicht geschlossen genug, um harmonisch auszutönen, liebt er es, wie sein grosses dichterisches Ebenbild, aus der zartesten Stimmung in eine schrille Dissonanz umzuschlagen. Seine Polonaisen, seine Mazurka's, seine Dumki, seine Walzer, sind entzückende musikalische Stimmungsbilder, deren wahrer Inhalt zwischen den Zeilen heraus geahnt werden muss. Darum genügt es nicht, um diese Klaviercompositionen spielen zu können, dass man ihrer technisch Meister sei, nein, man muss, um sie mit Geschmack vortragen zn können, die Situation nachzuempfinden vermögen, der sie entwachsen sind. In diesem Genre steht C. unerreicht da, eben so ist er in seinen polnischen Liedern durchaus original; weniger bedeutend ist er jedoch auf dem Gebiete der Kammermusik. Augenscheinlich fühlt er sich durch die strenge Form beengt, doch ist es keineswegs zu entschuldigen, dass seine Klaviertrios und Klaviersonaten fast ganz von den Programmen unserer Virtuosen, wie von dem Notenpult unserer Dilettanten verschwunden sind. — Gegenüber den Eigenthümlichkeiten der C.'schen Muse kann den Klavierlehrern eines nicht

genug an das Herz gelegt werden, nämlich unsere jugendlichen Klavierspiel-Beflissenen im Alter von 10—15 Jahren von der Arbeit verschont bleiben zu lassen, C.'sche Werke zu spielen, sobald ihre Finger ein wenig »flügge« geworden. Fällt es doch einem verständigen Sprachlehrer auch nicht ein, einem Kinde von 10 oder 12 Jahren eine Goethe'sche oder Heine'sche Ballade zum Auswendiglernen aufzugeben. So ungefähr stehen auch die C.'schen Klaviercompositionen in Bezug auf Verständnissmöglichkeit zu der frühen Jugend. Dr. K.

Choquel, Henri Louis, französischer Advocat, welcher um die Mitte des 18. Jahrhunderts lebte, ist der Verfasser einer Musik-Unterrichtsmethode, welche unter dem Titel: *»La musique rendue sensible par la méchanique etc.«* (Paris, 1759), erschien, einiges Aufsehen machte und als eine der ersten Bestrebungen, dem gefühlten Tone sein Recht einzuräumen, in der That Beachtung verdient.

Chor (s. auch Corps), von dem griechischen χορός = Reihentanz; lateinisch: *chorus*; italienisch: *coro*; französisch: *choeur*; englisch: *chorus* oder *quire*. Unter C. versteht man 1) eine Vereinigung von gleich- oder verschiedenartigen Singstimmen zur Ausführung ein und desselben Gesanges; 2) das Musikstück, welches in solcher Besetzung ausgeführt wird; 3) in der Kirche den Ort, wo sich die Sänger befinden, gewöhnlich vor der Orgel dem Altar gegenüber und desshalb Orgelchor genannt; 4) beim Klavier die in gleicher Tonhöhe gestimmten Saiten (Saitenchor), und nennt man Klaviere, je nachdem sie eine, zwei oder drei Saiten für denselben Ton enthalten, ein-, zwei- oder dreichörig; endlich 5) bei der Orgel die zu einer Taste gehörigen Pfeifen, Pfeifenchor genannt. — Fast bei allen Völkern von einiger Bedeutung finden wir den Chorgesang seit dem grauesten Alterthum in den verschiedenartigsten Modificationen cultivirt, besonders bei grösseren gemeinschaftlichen Zusammenkünften, namentlich religiösen und Volksfesten. Sowohl die alten Aegypter als die Juden pflegten ihn mit besonderer Vorliebe, und hielten hauptsächlich letztere eigene Capellen von Sängern, Sängerinnen und Instrumentalisten. Noch mehr blühte der Chorgesang bei den Griechen, besonders in ihren Dramen, so wie auch als Tanzchor (Näheres s. unter dem Artikel Griechische Musik). Von den Griechen ging er auf die Römer und von beiden auf die ersten Christen über, wo er in den Zeiten der Verfolgung als mächtigstes Erbauungs- und Stärkungsmittel hoch und heilig gehalten wurde (s. Kirchengesang). All dieser Gesang war wohl bis in das 10. Jahrhundert hinein einstimmig, entweder *unisono* oder in Octaven. Hauptsächlich Hucbald machte zuerst noch sehr unvollkommene Versuche von Mehrstimmigkeit, indem er zuerst eine Parallelstimme in Octaven, Quinten- und Quartenfolgen, Organum genannt, hinzufügte. Harmonik nach heutigen Begriffen aber entwickelte sich erst im 13. Jahrhundert, besonders nach Einführung der Mensuralmusik (s. d.) und des Figuralgesanges (s. d.). Hauptsächlich in den Niederlanden gelangte letzterer durch die überaus reiche und künstliche Ausbildung der Polyphonie und des Contrapunktes — übrigens stets als *a capella*-Gesang — zu hoher Blüthe und gipfelte in erhabenster Weise später in Palestrina und seiner Schule in Italien, besonders auch durch das erst seit jener Zeit bewusster sich entwickelnde Streben nach Wahrheit des Ausdrucks. In ein neues Stadium trat der Chorgesang durch Luther, welcher den seit langer Zeit zurückgedrängten Choralgesang wiederum hob und volksthümlich machte. Bis in das 17. Jahrhundert blieb der Chorgesang fast ausschliesslich in den Händen der Kirche. Erst seit Entstehung der Oper gewann derselbe auf weltlichem Gebiete freiere Gestaltung durch die in den ersten Opern gemachten Versuche, die altgriechische Tragödie und deren C. von Neuem zu beleben. Dieser Fortschritt verfehlte nicht, besonders durch Hinzuziehung der Instrumentalmusik auf die geistliche Musik günstige Rückwirkung zu üben, und letztere erreichte in der Mitte des 18. Jahrhunderts durch Bach und Händel ihren grossartigsten Aufschwung. Parallel mit den für die Oper oder Kirche geschaffenen Chorwerken entwickelte sich, einerseits aus dem immer dramatischer und weltlicher werdenden Oratorium, andererseits aus dem Volksliede, in neuerer Zeit allmälig immer reicher der höhere künstlerische weltliche Chorgesang, namentlich seit Entstehung von Dilettanten-Gesangvereinen. Das vorige Jahrhundert kannte dieselben noch so gut wie gar nicht. Es gab bis dahin eigentlich

nur bezahlte Kirchen- und Opernsänger, welche in den strengen Gesangconservatorien älteren Styles oder den in gleicher Weise eingerichteten Chor- oder Singeschulen ausgebildet wurden. Erst der grossartige nationale Umschwung der napoleonischen Kriege weckte hauptsächlich in Deutschland im Publicum und Volke den Drang, sich am höheren Kunstgesange zu bethätigen, und so entstanden erst seit Anfang dieses Jahrhunderts sogenannte Liedertafeln, Singethee's und Gesangvereine, theils für Männergesang, theils für gemischten C. Bei den in Deutschland unvermeidlich mit der Bierstube verbundenen Männergesangvereinen konnte eine Verflachung um so weniger ausbleiben, als dieselben grade in den Arbeiter- und Handwerkerkreisen Boden gewannen, für welche das Material so bequem und leicht fasslich als nur möglich zurechtgelegt werden musste, doch wurde trotz alledem grade hierdurch in jenen Schichten in nicht zu unterschätzender Weise der erste Keim künstlerischen Sinnes überhaupt gelegt, der es einerseits möglich machte, in grösseren Städten wenigstens oft grade aus ihnen die grösseren Dilettantenvereine zu organisiren, andererseits viel dazu beitrug, das deutsche Lied über die ganze Erde zu verbreiten. — Man unterscheidet einerseits einfache, Doppel-, dreifache etc., andererseits Frauen-, Knaben-, Männer- und gemischte Chöre. Die künstlerisch werthvollste Gattung ist der vollständige oder gemischte C., welcher in normaler Zusammensetzung aus den vier Hauptgattungen der menschlichen Stimme: Sopran, Alt, Tenor und Bass besteht, denn derselbe verfügt sowohl über den weitesten tonischen Umfang als auch über den grössten Reichthum verschiedener Klangfarben. Der Componist kann, besonders wenn er unterstützende Begleitung hinzuzieht, Erfindung und Phantasie in gemischten Chören am Uneingeschränktesten walten lassen. Es steht ihm hier der reichste Wechsel von Klangmischungen und Gruppirungen der verschiedenen Klangfarben zu Gebote, z. B. mit Begleitung, ohne dieselbe (*a capella* genannt), Alterniren von Gesang und Accompagnement, homophon, polyphon und *unisono*, letzteres entweder von zwei, drei oder allen Stimmengattungen. Von partiellen *Unisono*'s ist eines der anziehendsten das zwischen Alt und Tenor. Wir finden schon bei Gluck (Chor der Thessalier in der aulischen Iphigenie) und Händel (z. B. »Acis und Galathea«) die höchste Stimme einiger Männerchöre durch Alt (in der Regel durch sogenannte *Hautcontre*'s (s. d.) besetzt. Am Poetischesten hat u. A. Wagner die Klangmischung des Alt- und Tenor-*Unisono*'s im Schwanenchor des »Lohengrin« angewendet. Das vollständige *Unisono* eines ganzen C.s wirkt um so gewaltiger, wenn es nur zuweilen auftritt. Ganze grössere Tonstücke, wie neuere Componisten gethan, *unisono* zu halten, ist wegen ermüdender Einseitigkeit des Colorits nicht rathsam. Ebenso ist Kreuzung von zwei Stimmen, dadurch entstehend, dass man z. B. den Alt tiefer singen lässt als den Tenor oder höher als den Sopran, nur bei sehr genauer Kenntniss der Technik und der Klangwirkungen rathsam und beeinträchtigt dadurch, dass die zu hoch gelegte Stimme über Gebühr schreien muss, während die zu tief gelegte in klanglosen Brummtönen sich abmüht, meist die Klarheit des Satzes. — Normalsatz für gemischten C. ist, wie schon erwähnt, der vierstimmige. Dieser findet sich häufig erweitert in fünf-, sechs- bis achtstimmigen, je nachdem eine oder mehrere der vier Stimmen verdoppelt werden. (In der alten niederländischen Schule finden sich 30- bis 40 stimmige Chorsätze.) Andererseits können auch eine oder zwei Stimmen ganz fehlen, wodurch dann drei- oder zweistimmiger Satz zwischen Sopran, Alt und Bass oder Sopran, Tenor und Bass oder Alt, Tenor und Bass oder zwischen nur zwei von diesen Stimmen entsteht. Am Häufigsten finden sich, ohne dass dadurch der Satz im Grunde mehr als vierstimmig wird, Octaven-Verdopplungen im Basse, um sowohl den hohen als tiefen Bässen günstige, klangvolle Töne zu geben. Das Gros der Bässe ist in gemischten Chören in der Regel überwiegend aus verkümmerten Tenorstimmen besetzt, welche unter dem mittleren Bass-*g* schon wenig oder gar keinen Klang mehr haben, und kann man es aus diesen und ähnlichen Gründen wagen, den Bassisten ab und zu einen sehr hohen Ton, z. B. *f*, ja selbst *fis* oder *g* zu geben, hüte sich dagegen, sie durch zu langes Singen in der Tenorlage zu ermüden. In Rücksicht auf die eigentlichen tiefen oder sogenannten zweiten Bässe ist es dann bei allen hochliegenden Stellen gut, denselben

entweder die tiefere Octave oder Pausen zu geben. Die Tenorstimmen, desgleichen die Altstimmen liegen in vielen Chorsachen zu tief (sog. Klaviersatz, wenn der Componist am Klavier componirt und sich gewöhnt hat, zwei Accordtöne mit der rechten, zwei mit der linken Hand zu greifen): die günstigsten Töne für den Tenor befinden sich über dem mittleren *c* in dem sehr geringen Umfange von vier Tönen bis *g* allenfalls *as*; auf hoch *a* ist in gemischten Chören, an denen grade die besseren Tenoristen selten theilnehmen, schon nicht sicher mit Brust zu rechnen; auch hüte man sich, die Tenöre zu häufig und lange mit den Tönen *f, fis, g* zu ermüden. In solchen Stellen ist es rathsam, den schwächeren Sängern zweite Tenornoten, oft mit hohen Basstönen *unisono* zu geben. Der Satz wird hierdurch (nämlich durch Theilung der Tenöre und Bässe) oft sechsstimmig, aber nur äusserlich aus den eben angeführten technischen Gründen (sog. Theater- oder Opernsatz, weil man die in den Theaterchören gewöhnlich besser besetzten Männerstimmen auch in gemischten Chören intensiver hervortreten zu lassen pflegt). Die Altstimmen sind, sobald man nicht sicher auf wirkliche Contr'alte rechnen kann, am Rathsamsten in zweiter Sopranlage zu halten und sind oft grade in den höheren Tönen *c, d, es* am Wirkungsvollsten. Normalgrenze für den Chorsopran ist das hohe *g*, höhere Töne klingen meist grell oder matt und unrein und sind unter dieselben besondere Noten für den zweiten Sopran, mit den höheren Alttönen *unisono* zu setzen. In der höheren Lage zwei Sopranstimmen sehr dicht, in Secunden oder Terzen, unter einander setzen, erzeugt, da die Stimmen zu grell gegen einander klirren, selten eine angenehme Klangwirkung. — Den einfachen C. kann man zerlegen in Doppel-, drei- und vierfachen C. Der Doppelchor, darin bestehend, dass zwei selbstständig behandelte Chöre mit einander alterniren, bei hinreichend starker Besetzung eine Form von mächtiger, imposanter Wirkung, wird besonders für hoch bedeutsame Momente angewendet (Bach's »Matthäuspassion«, Händel's »Maccabäus« und »Israel«) oder für Momente von besonders erhobener Stimmung (Männerchor im »Lohengrin«) oder wo die Handlung das sich Gegenübertreten von zwei verschiedenen Corporationen bedingt (»Rienzi«, »Templer und Jüdin«, »Iphigenia in Aulis« u. s. w.). Besonders aus letzterem Grunde finden sich auch drei- oder selbst vierfache Chöre (Schwur in Rossini's »Tell«). Eines der monumentalsten Muster aber für aus wahrhaft innerlichen Beweggründen dreifachen C. bleibt die Introduction der »Matthäuspassion«. Fasch und Grell haben sogar sechszehnstimmige Messen für vierfachen C. *a capella* componirt, aber nur, um ihr ungewöhnliches contrapunktisches und technisches Geschick zu zeigen. Ueberdies schrumpft die Sechszehnstimmigkeit in der Regel in Acht-, ja Vierstimmigkeit zusammen, da die vier Chöre meist abwechselnd auftreten und da, wo sie zusammen singen, überwiegend höchstens achtstimmig gehalten sind. Anwendung des Doppel- etc. C.s ohne innere zwingende Berechtigung sinkt zu einem blos für den Fachmann interessanten äusserlichen Experiment herab und erschwert nur die Ausführung. — Die Leitung (s. Direction) und Composition von Chören erfordert, wie schon die vorstehenden Andeutungen ergeben, genaue Kenntniss der Technik der menschlichen Stimme und wird nach hinreichenden Studien an einzelnen Organen am Besten durch fortwährendes Dirigiren kleinerer Chöre und Einstudiren eigener Chorcompositionsversuche befestigt sowie mit den nöthigen Erfahrungen bereichert. Chormassen lassen sich nicht so beweglich verwenden als Solostimmen. Man behandle Chorstimmen nicht instrumental, sondern lege Instrumentalfiguren in das Accompagnement, gebe dagegen den Chorsängern überhaupt einfachere Melodik und Harmonik, leichtere Intervalle und Fortschreitungen und probire namentlich bei figurirter Schreibweise alle dem C. zu gebenden Passagen und Figuren in Betreff leichter Sangbarkeit und günstiger Textunterstützung genau aus. Dieses Capitel erfordert ein ganz besonders praktisches Studium, denn nur zu oft geht aus Mangel an routinirter technischer Anlage der Composition ein grosser Theil des Figurenwerkes trocken, tonlos und verwischt, kurz wirkungslos verloren. Zur Erzielung kräftiger Wirkungen lege man alle Stimmen in die höhere Lage, in welcher jede derselben klangvoll und energisch genug zu wirken vermag, und damit nicht zu gleicher Zeit einige schreien, andere tonlos brummen müssen. Umgekehrt thut man gut, für Pianostellen, besonders sobald

dieselben schnell auf starke folgen, alle Stimmen gleichmässig in tiefere Lage zu legen, in welcher keine ungebührlich hervortreten kann. Andrerseits lassen sich grade mit hohen Tenor- und noch besser mit hohen Soprantönen, wenn geschickt vorbereitet, sehr schöne Pianowirkungen erzielen. Ferner ist erfahrungsgemäss das *Pianissimo* eines sonst dafür gut geschulten C.s um so zauberhafter, je grösser derselbe, je stärker er besetzt ist, und nicht, wie vielfach angenommen wird, je schwächer. Der Chorsatz *a capella* erfordert strenge Correctheit der Stimmenführung. Während in dieser Beziehung das Orchester viele Sünden zudeckt, tritt jeder Verstoss gegen den Wohlklang, jede unangenehm klingende Octaven- und Quintenfolge etc. hier ganz empfindlich hervor, desgleichen jede (sehr hart klingende) Verdopplung der grossen Terz, ausser wenn dieselbe das Resultat correcter Auflösung. Der rohe und widerwärtige Eindruck, welchen der zweistimmige Chorsatz italienischer Opern mit seinen Terzen- und Octavenfolgen macht, ist das warnendste Beispiel salopp-instrumentaler Stimmenführung. Auch sind Querstände, ausser wenn man eine besondere Wirkung beabsichtigt (einen sehr schönen enthält z. B. der Pilgerchor im »Tannhäuser«), schon desshalb zu vermeiden, weil sie schwer zu treffen sind und die Reinheit der Intonation beeinträchtigen. — Die Form des C.s erfährt die mannigfaltigsten Gestaltungen. Bald einfachste Liedform, bald reichste, alle einzelnen Stimmen hervorziehende thematische Entfaltung, bald selbstständig auftretend und in sich abgeschlossen, bald untergeordneter Theil eines Solostückes. Auch wo der C. selbstständiger auftritt, ist oft der einfache vierstimmige Gesang die richtigste Form, denn schon der Strom voller Harmoniefolgen macht Wirkung, selbst wenn das melodische Element gering ist. Andrerseits ist nie ausser Acht zu lassen, dass wir beseelte Stimmen von verschiedenem Charakter vor uns haben. Tief begründet im Chorgesange liegt daher wegen Zusammensetzung der Chöre aus verschiedenen Stimmengattungen von contrastirendem Timbre das Wesen der Polyphonie, des selbstständigeren Auftretens jeder einzelnen Stimme, und wir dürfen z. B. nicht vergessen, dass polyphoner Chorgesang längst die herrschende Form des Kirchengesanges war, ehe von Harmonik und Accordfolgen die Rede war, und dass dieselben sich lange Zeit ganz unbewusst aus den damaligen strengen contrapunktischen Gesetzen ergaben, ohne dass man daran dachte, das jedesmalige Zusammentreffen der verschiedenen Stimmen genaueren Beobachtungen zu unterwerfen, d. h. von der nach heutigen Begriffen harmonischen Seite zu betrachten, kurz die Resultate dieses Zusammentreffens als verschiedene Accorde festzustellen (Eingehenderes s. unter Contrapunkt und Polyphonie). Muster polyphonen Chorgesanges bleiben die alten Italiener, sowie Bach und Händel. Während die Chorwerke der altitalienischen Schule hauptsächlich durch die wunderbare Macht und Erhabenheit ihrer Gesammtstimmung fesseln, finden wir bei Bach und Händel Form, Harmonik und Exegese des einzelnen Wortes um einen bedeutenden Schritt weiter entwickelt; die Declamation des Textes ist, besonders bei Bach, durch Belauschen des menschlichen Gemüthes mit seinen zahlreichen Stimmungsnüancen eine wahrhaft dramatische, treue und aus dem Leben gegriffene geworden und erschöpft alle diese Nüancen der jedesmaligen Stimmung in einer noch heute unübertroffenen Weise. Unter Anderem ist es besonders die keineswegs hinreichend gewürdigte interessante Form der Choralfiguration, welche Bach in wahrhaft unerschöpflicher Weise (am Gigantischesten in der Introduction der »Matthäuspassion«) dazu benutzt, durch die drei Unterstimmen den Text des Chorals (*Cantus firmus*, welchen in der Regel der Sopran singt) in frei figurirter Weise auf das Eindringlichste, Affectvollste zur Geltung bringen zu lassen. Die überwältigende Macht der Händel'schen Chöre beruht ebenfalls grossentheils in der Kraft ihrer Polyphonie. — Kirchen- und Conzertwerke, also das Oratorium, die Cantate, Motette, Hymne etc. (s. d. betreff. Art.) bedingen und gestatten breitere, sorgfältigere Ausführung, die Chöre in denselben nähern sich vielfach dem über der Begebenheit stehenden und reflectirenden, tröstenden, ermunternden, mitempfindenden altgriechischen Chore, während Opernchöre wie alle dramatische Musik gedrungener, knapper gehalten werden müssen, um den auf lebendigen Fortgang der Handlung gespannten Beschauer nicht zu ermüden. In letzteren vermag daher auch die Polyphonie nicht so erschöpfend

sich auszubreiten, doch ist sie auch hier an geeigneter Stelle ein trefflich belebendes, ja nothwendiges Element. Schon Gluck lässt, wenn er auch selten fugirt schreibt, doch bei jeder Gelegenheit alle einzelnen Singstimmen auch im homophonen Satze charakteristisch und ausdrucksvoll declamiren, namentlich in der aulischen Iphigenie, und noch mehr treten in Wagner's Opern die einzelnen Chorstimmen in lebendigster, zuweilen fast zu reicher Wechselrede hervor. — Frauen- und Männerchöre verfügen nur über einen halb so kleinen tonischen Umfang als der gemischte C. und gestatten namentlich bei *a capella*-Satz dem Componisten keine freiere Gestaltung. Er kann in ihnen keinen grossen Wechsel von Klangfarben bieten, auch sich weder nach der Höhe noch nach der Tiefe ausdehnen und muss ausserdem fortdauernd darauf bedacht sein, nur so einfache harmonische und melodische Fortschreitungen zu wählen, dass auch im Treffen weniger geübte Sänger dieselben gut zu erfassen vermögen. Doch haben beide Gattungen im Colorit ihre eigenthümlichen Reize, besonders können zarte Frauenchöre von höchst fesselnder Wirkung sein. Ueber die Beliebtheit des Männergesanges aber noch ein Wort zu verlieren, erscheint völlig überflüssig. Da derselbe fast lediglich auf äusserer Klangwirkung basirt, so ist auch, wie schon im Eingange erwähnt, die Männergesang-Literatur fortwährend am Meisten der Verseichtung ausgesetzt. Lange Zeit schwelgte man fast ausschliesslich im oberflächlichen Genusse dieser blossen sinnlichen Klangwirkung und Hunderte von Componisten leisteten solchem rein dilettantischen Begehren nur zu bereitwillig Vorschub. Erst in neuerer Zeit hat die Männergesang-Literatur durch Hinzuziehung instrumentaler Elemente (Orchester-, Klavier- oder Orgelbegleitung) viel höheren künstlerischen Aufschwung *) genommen und in dieser Beziehung verdienen Wagner, Liszt, Bruch, Brahms, Gernsheim und so manche Andere (früher schon Mendelssohn, B. Klein u. s. w.) besonders genannt zu werden. Die meisten dieser Schöpfungen haben zugleich vor dem landläufigen *a capella*-Liedertafelsatz den sehr wichtigen technischen Vorzug, dass sie nicht so anstrengend und ermüdend für den I. Tenor und den II. Bass gehalten sind, auch desshalb, weil jetzt durch polyphonere Gestaltung, durch Alterniren zwischen dem I. und II. Tenor etc. immer ausgedehnter die frühere Monotonie verdrängt wird. — Für die normalste Grundlage sowohl von Frauen- als Männerchören muss ich die Dreistimmigkeit erklären. Wohl finden wir bei beiden fast durchgängig vierstimmigen Satz, ja einzelne Componisten oder Arrangeure, z. B. Erk, haben den fünfstimmigen mit besonderer Vorliebe cultivirt, doch mit seltenen Ausnahmen fast nie zum Vortheil schöner, klarer, durchsichtiger Klangwirkung, weil die einzelnen Stimmgattungen zu dicht zusammen liegen. Schon die Vierstimmigkeit lässt sich aus diesem Grunde schwer durchführen und fortwährend kehrt denn auch dieselbe in fast allen besseren Compositionen in die Dreistimmigkeit zurück, d. h. bald singen beide Tenöre, bald beide Bässe *unisono*, noch mehr die Soprane oder Alte. Für Männergesang erscheint desshalb Alterniren zwischen drei- und vierstimmigen Satze am Geeignetsten, und für Frauenstimmen, welche, je dichter und höher zusammen liegend, desto heller und greller gegen einander klirren, vornehmlich der dreistimmige Satz, auch desshalb, weil sich selten der zweite Alt in der tiefsten Lage mit hinreichend kräftigen Stimmen besetzen lässt. Ueberhaupt besteht der Alt von Frauenchören an vielen Orten, besonders in Nordostdeutschland, grösstentheils aus verkümmerten Sopranstimmen, welche in der Altlage weder Klang noch Kraft haben. (Ungewöhnlich tief geschriebene zweite Altstimmen habe ich in solchen Fällen öfters mit gutem Erfolge durch weiche Tenöre, welche einen leichten Uebergang von der Bruststimme in das Brustfalset besitzen, eine Octave höher ausführen lassen.) — Mit Frauenchören ziemlich gleich in der Stimmlage sind Knabenchöre (Castratenchöre sind so gut wie ganz abgekommen) und werden auch desshalb vielfach statt derselben substituirt. Bei näherer Prüfung ergeben sich jedoch nicht nur in Bezug

*) Eingehenderes hierüber enthält mein auf der Tonkünstlerversammlung in Karlsruhe gehaltener Vortrag »Wie ist der Männergesang im Stande, Einfluss auf die Entwicklung des deutschen Volkes auszuüben?«, abgedruckt in der »Neuen Ztschr. f. Musik« in Nr. 43 und 44 des Jahrganges 1864.

auf den Timbre, sondern auch in anderen Beziehungen einige sehr beachtenswerthe Unterschiede, welche sorgfältige Auswahl des Materials*) bedingen. So ist z. B. der höchste Ton normalen Satzes für Knabenstimmen eigentlich das zweigestrichene *f*, weil die mit *fis* beginnende Kopfstimme nur bei einer kleinen Anzahl von Knabenkehlen entwickelt ist und alle anderen die über *f* liegenden Töne nur durch Forcirung der Mittelstimme erzwingen. Höhere Töne als *f* sollte man daher stets nur bedingungsweise für einen kleinen Theil des ersten Soprans bestimmen, dessen Kopfstimme leicht und natürlich entwickelt ist. Knabenstimmen müssen überhaupt wegen einer gewissen Unreife ihres fortwährend in der Weiterentwicklung begriffenen Kehlkopfes mehr geschont werden als Frauenstimmen (dies zeigt schon, abgesehen von dem landläufigen Verschreien der zarten Knabenkehlen in den meisten Schulen und Kirchen, die in der Regel grössere Sprödigkeit und geringere Biegsamkeit derselben) und sollten bei grossen Oratorien und ähnlichen anstrengenden Chorwerken nur partiell und nicht zu anhaltend verwendet werden. Auch verschmelzen sich wegen des härteren, spröderen Timbre's**) besonders ihre Sopranstimmen nur schwer mit den Frauenstimmen und sondern sich fast überall als ein störend fremdartiges Klangelement von denselben ab. Günstiger ist die Verwendung von Knabenstimmen im Alt, dem sie ein kernigeres, selbstständiger hervortretendes Colorit verleihen. — Schliesslich noch ein Wort über die Wahl der Texte. Für Chorgesang eignen sich selbstverständlich nur Gedanken, Worte und Empfindungen, welche für eine grössere Anzahl von Personen statthaft sind, d. h. zu gleicher Zeit von Allen ausgesprochen, in ihrem Munde nicht ungereimt und sinnlos erscheinen. Wenn ein ganzer C., noch dazu ein Frauenchor ausruft: »Entflieh mit mir und sei mein Weib!«, oder mehr als eine Person singt: »Ich steh' allein auf weiter Flur« oder eine grössere Anzahl von Personen für ein und dieselbe Geliebte schmachtet und sie die seinige nennt, so ist das natürlich sinnlos und muss das Lächeln jedes genauer auf den Sinn achtenden Zuhörers erregen. Die Auswahl von geeigneten Texten für den Chorgesang ist daher nicht gross, und erscheint es keineswegs überflüssig, unsere Dichter bei jeder Gelegenheit auf Ausfüllung dieser Lücke hinzulenken. Grössere, erhabenere Ideen, Empfindungen und Anschauungen, welche sich im Munde eines Einzelnen zu geringfügig ausnehmen, sind, weil sie die Heranziehung einer grösseren Anzahl von Stimmen zu mächtigerer Ensemblewirkung motiviren, ja bedingen, besonders geeignete Stoffe für Chorgesang, nur darf in solchen Betrachtungen oder Anschauungen das Gefühl nicht ganz leer ausgehen. Dr. Herm. Zopff.

Chor (in örtlicher Bedeutung genommen). Die ursprünglichste Bedeutung des griechischen Stammwortes χορός ist etwas Rundes, daher erst in zweiter Linie der Reigen, Tanz, Reihentanz, gemeinsamer Gesang, da Tänzer und Sänger gewöhnlich im Halbkreise aufgestellt waren, wie die Sänger im antiken Schauspiele, welche daher auch C. hiessen. In den alten christlichen Kirchen war der Raum für den Bischof und den Clerus von einem Halbkreise begrenzt; in der Mitte des Raumes befand sich der Altar. Dieser um einige Stufen über den Boden des Schiffes erhöhte Raum hiess der C. und zwar Priesterchor oder Presbyterium. Hier standen auch inmitten des Halbkreises an der Wand der bischöfliche Stuhl und links und rechts zu beiden Seiten die Sitze der Priester und der übrigen Cleriker. Diesem Halbkreise und dem Altar gegenüber standen die Sänger ebenfalls in einem Halbkreise, mit dem Präcentor in der Mitte. Diese Gesammtheit der Sänger hiess nun ebenfalls C. (Sängerchor), so wie man auch den gemeinsamen Gesang derselben C. oder Chorgesang nannte. — Als in Ermangelung der erforderlichen Knaben im Verlaufe der Zeit auch Frauens-

---

*) Näher für diesen Gegenstand sich Interessirende seien darauf aufmerksam gemacht, dass eine 1869 vom ersten deutschen Musikertage eingesetzte Commission bewährter Fachmänner eine obligatorische Unterrichtsgrundlage für Knabenstimmen ausgearbeitet hat, und zwar hauptsächlich basirend auf der ziemlich werthvollen Schrift des Domorganisten Engel über Reform des Schulgesanges (Leipzig, Matthes).

**) Wie viel zur Veredlung desselben wirklich liebevolle Pflege dieser jungen Organe thun kann, das beweist z. B. der vom Prof. Müller-Hartung geschulte Weimar'sche Kirchenchor mit seinem wahrhaft sammetweichen Stimmenklange.

personen zum Kirchengesange mit hinzugezogen wurden, und zugleich die Instrumentalmusik in den Kirchen Eingang fand, so konnte für ein solches Musikpersonal das Presbyterium der Platz nicht mehr sein; es musste ein anderer ermittelt werden. Die Sache selbst führte darauf, dem Musikchore einen geeigneten Platz anzuweisen; eine Empore empfahl sich hierzu am vorzüglichsten, welche man entweder an der dem Altare gegenüber stehenden Wand, oder wenn bei zu grosser Entfernung derselben vom Altare die gegenseitig nothwendige Communication nicht möglich erschien, an der Seite des Altars zwischen zwei Pfeilern anbrachte, jedoch nicht ohne Beeinträchtigung der schönen Bauverhältnisse und gewöhnlich auch nicht zum Vortheil der akustischen Wirkung der Musik. — Die zweckmässige Anlegung von Musikchören, welche den akustischen und architektonischen Verhältnissen in altdeutschen oder romanischen Kirchen entsprechen, macht noch jetzt viel Kopfzerbrechen. Diese Kirchenbauten waren eben vom Anfange her, schon im ersten Entwurf nicht für einen Musikchor berechnet. Will man übrigens in unserer Zeit wieder zur ersten kirchlichen Singeweise, zum Choral, zurückkehren, so verlege man einfach den Sängerchor wieder in das Presbyterium. R. Schlecht.

Chor wird auch in Bezug auf die Orgel als technischer Kunstausdruck für das Fundament, auf das dieselbe gebaut wird, angewandt. In allen grösseren Räumen bringt man die Orgel, der besseren Tonausbreitung halber, auf eine Galerie, welche man den C. der Orgel nennt. Dieser C. muss so fest construirt werden, dass er vor allen Erschütterungen geschützt ist und das grosse Gewicht der Orgel mit Leichtigkeit zu tragen vermag. Er wird entweder aus Balkenlagen oder Steinwölbungen gefertigt. Der Bau des C.s durch Balkenlagen in einfacher Art genügt jedoch diesen Anforderungen nicht, man macht denselben desshalb immer aus wenigstens doppelten sich kreuzenden Balkenlagen, welche an vielen Kreuzpunkten noch durch Säulen gestützt werden. Dem entsprechend müssen die Gewölbe ebenfalls in einer Stärke ausgeführt werden, welche das Bedürfniss der Tragbarkeit weit überbieten. Dass man die C.e auch architektonisch so schön als möglich und mit dem Prospect der Orgel in Harmonie auszustatten sich befleissigt, ist selbstredend. †

Choraeus oder **Choreus** (aus dem Griech. latinisirt), s. Trochäus.

Choragium (lat., aus dem Griech.) bezeichnete bei den Griechen und Römern den Ort, an welchem der Chor sich zusammen zu finden hatte, um für die zur Aufführung kommenden Dramen vorbereitet und eingeübt zu werden.

Choragus (lat., aus dem Griech.) war der Name für den Chorführer (s. d.) in der antiken Komödie; den Chorführer der Tragödie nannte man dagegen *Coryphaeus* (s. Koryphaeos). Auch Diejenigen, welche aus ihren Mitteln den Chor zu beschaffen oder die Aufführung ganzer Dramen zu bestreiten hatten, hiessen Choragen. Es war dies in Athen eine bürgerliche Ehrenlast, die mit dem Namen Choragie belegt wurde.

Choral (aus dem Griech.; lat.: *Cantus choralis*, ital.: *Canto fermo*, franz.: *Plainchant*). Nach dem gemeinen Sprachgebrauch nennt man jedes langsame, getragene Musikstück, sei es jetzt ein- oder mehrstimmig, C.; ja hie und da hört man sogar die polyphonen Compositionen aus dem 16. Jahrhundert mit diesem Namen bezeichnen. Hier verstehen wir unter C. jenen Gesang, der mit dem Christenthum entstanden, mit demselben gross gewachsen, bis auf den heutigen Tag von der katholischen Kirche als ihre eigenthümliche Musik, ausschliesslich aber im Chore gebraucht wurde. Daher stammt auch sein Name C. oder Choralgesang (*Cantus choralis*). — Um die Geschichte des C.s gründlich behandeln zu können, müssen wir dieselbe in vier Perioden theilen und sprechen: 1) vom Gesange der ersten Christen bis Ambrosius, 2) vom ambrosianischen bis zum gregorianischen Gesange, 3) vom gregorianischen Gesange bis zum Verfalle des Choralgesanges, 4) vom Verfalle desselben bis auf unsere Zeit. Erste Periode. Vom Beginn des Christenthumes bis Ambrosius (vom J. 34—374). Es ist bekannt, dass schon die ersten Christen bei ihren gottesdienstlichen Versammlungen sich des Gesanges bedienten. Wenn wir bedenken, dass das Christenthum die ersten Wurzeln in Jerusalem schlug, und die Jünger des Herrn sämmtlich Juden waren, bei deren Ceremonien die Musik seit David

einen integrirenden Theil bildete, ferner dass das Object der hebräischen Musik die Psalmen waren, welche auch bei den Christen in hoher Verehrung standen, und sie dieselben nicht nur beim Gottesdienste sangen, sondern dass auch in den Werkstätten und auf dem Felde Psalmen ertönten, so werden wir die Grundlage des christl. Psalmengesanges wenigstens in der hebräischen Musik zu suchen haben. Vom Judenlande verbreitete sich das Christenthum zunächst nach Kleinasien und Griechenland und in das übrige römische Reich. Wir können also mit Sicherheit schliessen, dass für den christlichen Gesang ausser dem Psalmengesang die Quelle in der griechischen Musik zu suchen sei. Stünden uns noch reichliche Ueberreste griechischer Musik zu Gebote, so wäre es ein Leichtes, die Abstammung des C.s aus dieser nachzuweisen. Allein, obgleich die Griechen ein sehr vollständiges Notationssystem besassen, sind doch nur sehr wenige und zudem noch zweifelhafte Bruchstücke altgriechischer Musik auf uns gekommen. Wenn aber auch unläugbar der christliche Kirchengesang in hebräischer und griechischer Tradition wurzelt, so ist er doch auf christlichem Boden und unter der Sonne christlicher Wahrheit ganz anders geartet und verhält sich zur griechischen Musik etwa, wie die Erhabenheit der christlichen Wahrheit zum sinnlichen Cult heidnischer Idololatrie. Hatte der christliche Gesang anfangs noch die Grundlage des griechischen Tonsystems, so musste dieses seiner Schwierigkeit wegen bald einem einfacheren weichen, und hatte man vielleicht für den ersten Bedarf griechischen Melodien christliche Texte unterlegt, so erstanden doch schon in den ersten Jahrhunderten christliche Liederdichter und Sänger, welche dem christlichen Gottesdienste mehr als das nöthige Material lieferten, sodass sich bald die Nothwendigkeit herausstellte, das Material zu sichten und zu ordnen und das Musiksystem auf eine einfachere, auch dem weniger Gebildeten zugängliche Form zurückzuführen. Diese Aufgabe war dem heiligen Ambrosius, Bischof von Mailand (geboren 333, gestorben 397), vorbehalten. Damit treten wir über in die zweite Periode. Von Ambrosius (374) bis Gregor (590). Ist uns von der Gesangesweise der ersten Christen im Besonderen gar Nichts bekannt, so fliessen für die ambrosianische Periode die Quellen nicht viel reichlicher. Auch die Gesangsweise des heil. Ambrosius ist in ein fast undurchdringliches Dunkel gehüllt, da es an klaren positiven Zeugnissen fehlt und keine unmittelbaren Documente dieser Gesangsform uns erhalten sind. Aus den vielerlei Vermuthungen, welche über den ambrosianischen Gesang schon vorgebracht wurden, ist das jetzt als das Richtige Angenommene in den Artikeln Ambrosianischer Gesang, Ambrosianischer Lobgesang und Ambrosius zu finden. Erstens: Die Stelle, in welcher Guido im 15. Capitel des »*Micrologus*« über die metrischen Gesänge spricht, befindet sich Gerbert, »*Script.*« *Tom. II*, S. 16 (nicht *I*, 253). Für die Annahme, dass die ambrosianischen Gesänge metrisch waren, giebt Johannes Cottonius in seiner »*Musica*« Cap. 19 ein directes Zeugniss. Nachdem er über das Verhältniss gesprochen, in welchem die einzelnen Theile einer Composition zu einander stehen müssen, sagt er: »Solche Gesänge nennen die Musiker accurate, weil bei ihrer Abfassung eine gewisse Sorgfalt in Anwendung kam. Man nennt sie aber der Aehnlichkeit wegen auch metrische Gesänge, weil sie wie das Metrum nach bestimmten Gesetzen abgemessen werden, von welcher Art die ambrosianischen Gesänge sind (vergl. Gerbert, »*Script.*« *Tom. II*, 255, *b. in fine*). Zweitens: Karl der Grosse, hatte im J. 770 als Alleinherrscher den fränkischen Thron bestiegen. Im J. 790 kam der Sänger Romanus mit einer authentischen theilweisen Abschrift des gregorianischen Antiphonars nach St. Gallen und begann die Mönche in dem römischen Gesange zu unterweisen. Es wäre nun wohl möglich, dass während dieser 20 Jahre ambrosianische Gesangbücher nach St. Gallen kamen, die aber mit dem Einflusse, den Karl durch seine Erlaubniss, dass Romanus in St. Gallen verbleiben durfte, auf das Kloster gewann, sicher auch hier vertilgt wurden. Wenigstens schwand mit dem Auftreten des Romanus jede Spur des ambrosianischen Gesanges, und die Bibliothek dieses Stiftes besitzt auch Nichts, was darüber Aufschluss geben könnte (vgl. Schubiger, Anselm, »Die Sängerschule von St. Gallen vom 8. bis 12. Jahrhundert« (Einsiedeln, 1858) und Lambillotte, P. L., »*Antiphonaire de Saint Grégoire*« (Brüssel, 1854). Die richtigste Vorstellung von der ambrosianischen Gesangsweise können wir vielleicht durch

den Gesang der schismatischen Griechen gewinnen. Hier hat der Gesang der altgriechischen Kirche, welcher von Ambrosius in die lateinische Kirche herüber genommen wurde, traditionell bis auf unsere Zeit sich erhalten. Die griechischen Sänger führen ihren Gesang mit Melismen aus, die sich jeder Aufzeichnung mit unseren Notationsmitteln entziehen und haben in ihrer Scala selbst die Schwingungsverhältnisse der altgriechischen Monochordtheilung noch bewahrt, sodass ausser den Quinten und Quarten dieselbe in den übrigen Intervallen mit unserer temperirten Scala mehr oder weniger differirt; da aber auch der gregorianische Gesang die alte Monochordtheilung bei seinen Gesängen zu Grunde legte, so fällt dieser Unterschied zwischen dem ambrosianischen und gregorianischen Gesang weg und bleibt nur die Verschiedenheit des Vortrags. In diesem Sinne sagt auch Oddo, Abt zu Clugny, (nach der Handschrift von St. Blasien), nachdem er von den Eigenschaften des gregorianischen Gesanges gesprochen hat: »Auch die Symphonie (Gesangsweise) des heil. Ambrosius, des erfahrensten Mannes in dieser Kunst, weicht durchaus nicht von dieser Regel ab, ausser insofern sie die Leichtfertigkeit zu biegsamen Stimmen verderbt hat« (Gerbert, »*Script.*« *Tom. I*, S. 275 *a*). Der heil. Ambrosius wurde aber auch den beiden Eingangs erwähnten Aufgaben gerecht. 1) Er ordnete nicht nur den Gesang, sondern den ganzen Ritus nebst den betreffenden Gesängen für die Messe und das Officium. Dieser Ritus ist unter dem Namen *Liturgia Ambrosiana* bekannt und fand selbst in Spanien, Deutschland, namentlich in Regensburg, und in Prag in Böhmen Eingang. 2) Das ziemlich complicirte, aber an sich tief durchdachte Tonartensystem der Griechen mit seinen 15 Tonarten, war zur Zeit des heil. Ambrosius so vollständig in Verwirrung gebracht, dass es als Grundlage eines neuen kirchlichen Musiksystems nicht gebraucht werden konnte. Ein zweiter Alexander zerhieb Ambrosius diesen gordischen Knoten, indem er mit richtigem Verständniss der Tetrachorde alle 15 Tonarten verwarf und blos vier derselben als Grundlage beibehielt, nämlich die Grundtöne der Tetrachorde *D*, *E*, *F* und *G*, und auch die auf ihnen erbauten Tonarten nicht mehr mit den nationalen Namen Dorisch, Phrygisch u. s. w., sondern mit den Ordnungszahlen *Protos*, *Deuteros*, *Tritos*, *Tetrardos*, d. i. erste, zweite, dritte und vierte Tonart der Ordnung nach benannte, um jeder Controverse den Boden vor den Füssen wegzunehmen. Er scheint mit diesen Bezeichnungen nur die Tonalität im Auge gehabt zu haben, ohne den Umfang der Tonstücke zu berücksichtigen; oder, wie man sagt, ohne jede dieser Tonarten in eine authentische und eine plagale zu zertheilen, was erst dem heil. Gregorius zugeschrieben wird. Damit scheint für die gemeine Annahme, dass der heil. Ambrosius diese vier Tonarten erfunden habe, die richtige Deutung gegeben zu sein. — Wir gehen nun über zur eigentlichen Periode des C.s, das ist die dritte Periode, von Gregor bis zum Verfall des Chorals (von 590 bis zum 14. Jahrhundert). Die Gestaltung, welche der C. in seiner Blüthezeit hatte und derer ihn die Unbill späterer Zeit nicht ganz entkleiden konnte, erhielt er durch Gregor den Grossen. Dieser grosse Papst, der so viel für die Kirche gethan, erkannte die Macht, welche der Gesang auf das Gemüth ausübt und wie sehr er zur Hebung der religiösen Gefühle beitrage, daher machte er ihn aber auch zur vorzüglichen Aufgabe seines hohenpriesterlichen Amtes und hielt es nicht unter seiner Würde, in der von ihm gestifteten Sängerschule selbst eigen die Knaben im Gesange zu unterweisen. Er ging aber, wie es sich von einem solch eminenten Talente nicht anders erwarten liess, bei der von ihm beabsichtigten Reform systematisch zu Werke. Die oben schon erwähnte Alteration des ambrosianischen Gesanges durch Einführung von verzierenden Melismen, besonders aber der Verfall der lateinischen Sprache und die Verwischung des Metrums, an dessen Stelle die jetzt noch übliche rhythmische Betonung der Hauptsylbe trat, führten Gregor auf die Umformung des Kirchengesanges aus dem metrischen in den rhythmischen. Diese Befreiung des Gesanges aus den Fesseln des Metrums war eine That von unberechenbarer Tragweite. Dadurch wurde er nicht blos der lateinischen Kirchensprache, die sich aus der römischen nach und nach herausgebildet hatte, sondern allen neuen lebendigen Sprachen zugänglich und sicherte dem gregorianischen Gesange die Möglichkeit der Verbreitung über die ganze Welt, so wie er auch die Fähigkeit in sich trug, der Keim

für den Fortbau der Musik zu werden. Daher eilten auch alle Nationen, welche den gregorianischen Gesang pflegten, denen an Fortschritten in neuerer Musik voran, welche wie die orientalische Kirche den griechischen Gesang constant beibehielten. Mit der Umgestaltung des Wesens im Gesange war eine Neugestaltung des Tonartensystems nothwendig verbunden. Gregor behielt die vier Tonarten des Ambrosius bei. Wie aber der Umfang der Gesänge bald mehr sich in die höheren Töne erhob, oder mehr in den tieferen verweilte, so schied Gregor die ambrosianischen Tonarten in höhere und tiefere und nannte die ersten authentische und die letzteren plagale, woraus folgende acht Tonarten entstanden:

I	*Authenticus protus* . . .	*D E F G a h c d*
II	*Plagis proti*	*A H C D E F G a*
III	*Authenticus deuterus* . .	*E F G a h c d e*
IV	*Plagis deuteri*	*H C D E F G a h*
V	*Authenticus tritus* . . .	*F G a h c d e f*
VI	*Plagis triti*	*C D E F G a h c*
VII	*Authenticus tetrardus* . .	*G a h c d e f g*
VIII	*Plagis tetrardi*	*D E F G a h c d*

Jedes Paar dieser Tonarten hatte eine gemeinsame Tonica, nämlich I und II *D*, III und IV *E*, V und VI *F*, VII und VIII *G*; jedoch unterscheiden sie sich dadurch, dass der plagalen Tonart dieselbe Quart, welche die authentische Tonart in den höheren Tönen durchschreiten konnte, nur in den eine Octave tiefer liegenden Tönen zugänglich war. Die nächste Aufgabe Gregor's war, für sämmtliche Texte der kirchlichen Liturgie, bei welchen Gesang angewendet wurde, Melodien zu sammeln und für alle Zeiten festzustellen. Das that er denn auch und schrieb dieselben in ein Buch zusammen, das er *Cento* nannte, welches er mittels einer Kette an den Altar des heil. Petrus befestigen liess, damit es bei entstehenden Abweichungen im Gesange als Norm zur Wiederherstellung der richtigen Lesart dienen könnte. Zu diesem Zwecke musste es auch auf eine Weise notirt sein, welche allen Zweifel ausschloss. Nun sind aber alle alten Codices, so auch der für eine authentische Abschrift vom Antiphonar des heil. Gregor gehaltene, in der Stiftsbibliothek zu St. Gallen aufbewahrte Codex nur mit Neumen ohne Linien bezeichnet, welche zwar die Zahl der Noten, das Auf- oder Abwärtsschreiten einzelner Neumengruppen, aber deren absolute Tonhöhe oder Intervallen-Entfernung nicht erkennen lassen. Kircher behauptet (»*Musurgia*« *Tom. I*, 216), Gregor habe die lateinischen Buchstaben in die Scala eingeführt, ohne hierfür eine Auctorität zu citiren; daher mag die Ansicht entstanden sein, dass Gregor zur Notation seiner Gesänge sich der Buchstaben bedient habe, so sagt z. B. Jansen »Wahre Grundregeln des gregorianischen Kirchengesanges« (Fol. 26, Anm. 3). Hucbald, Mönch von St. Amand, gestorben 930, ist der Erste, welcher in Vorschlag bringt, die Neumen mit Buchstaben zu versehen, ohne die ersteren — wegen ihres Vorzuges in Bezeichnung des Vortrages fallen zu lassen (Gerbert, »*Script.*« *Tom. I*, S. 217 und 218). Diesen Vorschlag sehen wir ausgeführt im Codex von Montpellier aus dem 10. Jahrhundert und in manchen anderen Codices des 10. bis 12. Jahrhunderts. Ob nun Gregor selbst diese Bezeichnung angewendet habe, lässt sich mit Zeugnissen zwar nicht belegen, scheint aber ziemlich wahrscheinlich; denn 1) fordert es der Zweck seines Antiphonars; 2) liegt es sehr nahe, dass er zur Bezeichnung seiner Gesänge die lateinischen Buchstaben anwendete, wie die Griechen sich derer des griechischen Alphabetes bedienten, 3) ist anzunehmen, dass in Folge der Schwierigkeit in späterer Zeit die Buchstaben weggelassen und nur die Neumen copirt wurden, da wenigstens die Lehrer des C.s die Gesänge auswendig singen konnten und nur der durch die Neumen gegebenen Winke bedurften, auch die so fein geschriebenen Zeichen zum gemeinsamen Singen aus einem Buche nicht geeignet waren, die Chorsänger also doch die Gesänge aus dem Gedächtnisse — nach dem

Usus, wie man sagte, — singen mussten. Sehr bemerkenswerth ist, was Hugo Spechtshart von Reutlingen im Proëmium zu seinen »*Flores musicae*« (geschrieben 1332) sagt: »Im Verlaufe der Zeit begannen einige Deutsche, und vorzüglich Mönche vom Orden des heil. Benedicts, die den Gesang nicht nur nach den Regeln der Kunst, sondern auch durch Gebrauch (*usu*) und Uebung vollkommen auswendig gelernt hatten, ihn mit Weglassen der Schlüssel und Linien, welche bei den Neumen oder Noten nothwendig sind, einfach in ihren Büchern zu notiren, so zu singen, und die jüngeren Mönche und ihre Schüler ohne Verständniss der Kunst blos durch den häufigen Gebrauch und die Uebung den Gesang zu lehren.« Nun ist bekannt, dass der Gebrauch der Schlüssel und Neumen nicht über das 11. Jahrhundert hinaus reicht; daher das hier angenommene Weglassen derselben sich auf ein festes Bezeichnungsmittel, etwa die Buchstaben, beziehen konnte. Eine sichere Lösung dieser Frage lässt sich erst dann erwarten, wenn es gelingen sollte, noch ein liturgisches Buch aus der Zeit des heil. Gregor zu entdecken. Vergleiche Fétis, »*Biographie universelle des Musiciens*« (Paris, 1862), die Artikel »*Grégoire*« und »Kiesewetter«. Das begonnene Werk krönte Gregor durch Stiftung einer Gesangschule, in der er selbst den Knaben Unterricht ertheilte. — Nachdem wir die Grundlage des gregorianischen Gesanges vorausgeschickt haben, müssen wir dessen weitere Entwickelung betrachten. Der gregorianische C. fand besonders durch die Bemühung Karls des Grossen und der römischen Päpste die weiteste Verbreitung, vorzüglich blühte er in England empor. Die unbestimmte Darstellung desselben durch die Neumen brachte in der Praxis manche störende Abweichungen, welche jedoch in den Codices sich nicht in dem Maasse geltend machten; denn so viele man deren auch vergleichen mag, man findet immer eine bewundernswerthe Uebereinstimmung derselben. Im 10. Jahrhundert kam durch Guido von Arezzo, dem Einige nicht genug Erfindungen zuschreiben, Andere nicht genug absprechen zu können scheinen, durch die Fixirung der Neumen und die Solmisation Sicherheit und Leichtigkeit in Erlernung des Gesanges. Er stellte nämlich die bisher ohne Linien, in gar keiner Beziehung zur Höhe und Tiefe des Tones neben einander geschriebenen Neumen auf ein System von vier oder fünf Linien mit Benutzung der Zwischenlinien, im Gegensatze zu Hucbald, welcher die Sylben des Textes nur auf die Linien stellte; ferner setzte er den betreffenden Linien die Buchstaben *f* und *c* als Schlüssel vor, woraus sich alle übrigen Noten leicht bestimmen liessen. Zur noch grösseren Erleichterung zeichnete er die Linie, auf welcher *f* zu stehen kam, mit rother und die Linie für *c* mit gelber Farbe aus. Z. B. die Formel für den ersten Ton ist in Neumen so geschrieben:

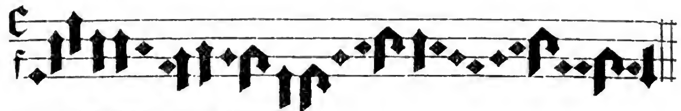
Pri - mum quae - ri - te re - gnum De - i.

In Guidonischer Notation heisst sie so:

gelb
roth

Pri - mum quaeri - te re - gnum De - i.

Aus dieser Schrift entwickelte sich allmälig die kräftigere deutsch-gothische Choral-Notenschrift, wie sie noch am Rhein gebräuchlich ist:



Pri - mum quaeri - te re - gnum De - i.

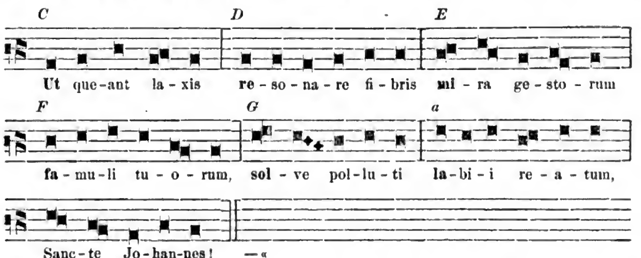
Zugleich aber entstand die quadratische oder franconische Schrift, welche anfangs im Mensuralgesange, namentlich durch Franco von Köln, angewendet wurde:



Obwohl die erste Schriftart besonders geeignet ist, die Natur der Neumen darzustellen, so wäre dieses doch auch durch die zweite möglich; allein die Leichtigkeit, die einzelnen Noten zusammen zu ziehen, war die Ursache, warum gerade diese Schreibweise sehr viel zum Verfalle des ursprünglichen Vortrages des gregorianischen Gesanges beitrug. Aus Unwissenheit und Ziererei schrieb man z. B. den Schluss der obigen Stelle so:



wodurch das richtige Verständniss der Phrasen total verloren war. Diese Schreibweise ist vornehmlich im Süden Europa's die alleinherrschende geworden. — Mit der Fixirung der Neumen verband Guido einen besonderen Vortheil, den Gesangunterricht zu ertheilen. Guido (»*De ignoto cantu*«, Gerbert »*Script.*« S. 45) schreibt an seinen Freund Michael: »Willst du einen Ton oder ein Neuma so im Gedächtnisse behalten, dass du denselben in jedem Gesange, er mag dir bekannt sein oder nicht, ohne Anstand auf der Stelle angeben kannst, so musst du diesen Ton dir am Anfange einer dir ganz geläufigen Melodie merken, und für jeden Ton eine solche in Bereitschaft haben, welche mit dieser Note anfängt. Ich benutze beim Unterrichte der Knaben vom Anfang bis zum Ende folgende Melodie:



Hier bemerken wir 1) sechs Sylben, *Ut re mi fa sol la*; 2) jede dieser Sylben beginnt von *C* aus je um eine Stufe höher, als *C D E F G a*; 3) auf den halben Ton *E—F* treffen die Sylben *mi fa*. In diesen drei Punkten ist die Grundlage für die Solmisation durch die Hexachorde gegeben, wie sie sich später ausgebildet hat. Die Frage, ob Guido die Solmisation erfunden habe, lässt sich dieser Thatsache gegenüber wohl nicht verneinen; es lässt sich aber auch nicht bestimmen, wie weit er es in den Consequenzen schon gebracht hatte. Im 14. Jahrhundert war die Solmisation schon vollständig ausgebildet, wie sie bis in die neuere Zeit als Grundlage zur Erlernung des Choralgesanges diente. — Die Tonleiter hatte einen Umfang von 22 Tönen, welche durch Buchstaben, Schlüssel (*Claves*) genannt, dargestellt wurden, statt deren die Chorallehrer bis ins 13. Jahrhundert noch immer die griechischen Namen gebrauchten. Der tiefste Ton wurde mit Γ, dem griechischen Gamma, bezeichnet, nach Annahme der alten Theoretiker um anzudeuten, dass die Musik von den Griechen stamme. Spätere wollen darin eine Anspielung auf den Namen Guido finden. Der wirkliche Grund ist aber, um für den Ton *E* noch ein vollständiges Hexachord zu haben. Die Töne von *A—G* bezeichnete man mit den grossen Buchstaben des lateinischen Alphabetes und nannte sie die tiefen (*Graves*), die Töne *D E F G* aber nebenbei die *Finales*, Schlusstöne, weil in ihnen die vier Tonarten schlossen. Die nächstfolgenden Töne von *a—g* wurden mit den kleinen Buchstaben bezeichnet und hiessen die hohen (*Acutae*),

und unter diesen führten die Töne *a h c d* noch den Namen *Confinales*, das heisst Mit-Schlusstöne, weil bei Transposition der Tonarten durch ♭ diese als Grundtöne erschienen. Die folgenden Töne wurden bezeichnet mit Doppelbuchstaben *aa*, *bb*, ♮♮, *cc*, *dd*, *ee* und hiessen *Superacutae*, auch *Excellentes*. Die alten Theoretiker betrachteten die Scala aus Tetrachorden zusammengesetzt und hiessen die Töne *H—E* das *Tetrachordum grave*, die Töne *E—a* das *Tetrachordum meson*. Um das nächste Tetrachord wieder mit einem Halbton beginnen zu können, durfte es nicht mit dem obersten Tone des letzten Tetrachordes begonnen werden, sondern man musste mit dem nächsten Tone *h* einsetzen und erhielt das erste Tetrachord in der Octave. Da zwischen den beiden Tetrachorden ein Intervall von einem Tone liegt, hiess man es das getrennte oder *Tetrachordum diezeugmenon*. Führt man aber statt *h* (♮ *quadratum*) das *b* (♭ *rotundum*) ein, so kann das nächste Tetrachord nach dem *Tetrachordum meson* mit *a*, dem letzten Tone des genannten Tetrachordes, begonnen werden und man nannte es das verbundene oder *Tetrachordum synemmenon*. Dieses Einschieben eines *b* fand anfänglich nur in den *Acutis* und *Superacutis* statt und wurde erst später auch auf die *Graves* angewendet. Man unterscheidet in der Chorallehre einen dreifachen Gesang, den natürlichen in dem Hexachord *C—a* begriffenen, *Cantus naturalis*, den harten von *G—e*, *Cantus* ♮ *durus* und den weichen, von *F—d* im *Tetrachord synemmenon*, *Cantus* ♭ *mollis*. Es stellt sich nach diesen Voraussetzungen folgende Scala her:

Tonscala des Choralgesanges.

					1. Cantus durus	2. Cantus naturalis	3. Cantus mollis	4. Cantus durus	5. Cantus naturalis	6. Cantus mollis	Cantus durus	
Superacutae. Excellentes				*ee*	.	.	.	.	.	.	*la*	
				dd	*dd*	.	.	.	.	*la*	*sol*	
				cc	*cc*	.	.	.	.	*sol*	*fa*	
				♮♮	.	.	.	.	.	.	*mi*	
				bb	*bb*	.	.	.	.	*fa*	.	
	Tetrach. hyperbol.		Nete hyperbolaeon	*aa*	*aa*	.	.	.	*la*	*mi*	*re*	
Acutae			Paranete hyperbolaeon	*g*	.	.	.	.	*sol*	*re*	*ut*	
			Trite hyperbolaeon	*f*	.	.	.	.	*fa*	*ut*		
	Tetrach. diezeug.		Nete diezeugmenon	*e*	.	.	.	*la*	*mi*			
		Confinales	Paranete diezeugmenon	*d*	*d*	.	*la*	*sol*	*re*			Tetrach. synem.
			Trite diezeugmenon	*c*	*c*	.	*sol*	*fa*	*ut*			
			Paramese	♮	.	.	.	*mi*				
					b	.	*fa*	.				
	Tetrach. meson		Mese	*a*	*a*	*la*	*mi*	*re*				
Graves		Finales	Lichanos meson	*G*	.	*sol*	*re*	*ut*				
			Parhypate meson	*F*	.	*fa*	*ut*					
	Tetrach. hypaton		Hypate meson	*E*	*la*	*mi*						
			Lichanos hypaton	*D*	*sol*	*re*						
			Parhypate hypaton	*C*	*fa*	*ut*						
			Hypate hypaton	*B*♮	*mi*							
			Proslambanomenos	*A*	*re*							
				Γ	*ut*							

Diese Zusammenstellung erläutert nicht blos die angegebenen Notizen über das System des C.s, sondern giebt auch Aufschluss über die von alten Theoretikern

gebrauchten Tonbezeichnungen *Gamma ut*, *G sol re ut*, u. s. w. Man sieht nämlich, dass durch die Disposition der Hexachorde neben die constante Tonleiter auf einige Töne nur eine Sylbe, auf andere zwei, und wieder auf andere drei Sylben treffen. Diese Sylben sprach man mit den Buchstaben aus, um sie von einander zu unterscheiden; z. B. statt zu sagen: das tiefe, hohe, höchste *d*, oder das grosse, kleine, doppelte *d*, sagte man: *D sol re*, *d la sol re* und *dd la sol*. — Da sich die ganze Gesanglehre nur auf Hexachorde gründete, konnte eine ganze Octave nicht durchschritten werden, ohne dass man in ein anderes Hexachord übergiug. Wollte man z. B. die Tonleiter *C* singen, so konnte man mit dem natürlichen Gesang beginnen und denselben fortsetzen bis *G*, musste aber hier in das harte Hexachord übergehen, also die Sylbe *sol* mit *ut* vertauschen und dann fortfahren *ut re mi fa*. Wollte man aber die Tonreihe *C D E F G a b* singen, so begann man wieder im natürlichen Hexachord, hatte aber von *F* oder *G* in das weiche Hexachord überzugehen und also zu solmisiren *ut re mi fa* { *re mi fa* / *sol* }

C D E F G a b.

Dieses Uebergehen von einem Tetrachord in das andere und das dadurch bedingte Vertauschen der Solmisationssylben nannte man Mutiren, Mutation; demnach war die Mutation nur möglich auf jenen Stufen, welche zwei oder drei Solmisationssylben hatten. So lange es sich um den reinen, einfachen, im diatonischen Tongeschlechte fortschreitenden C. handelte, war die Mutation sehr einfach und selbstverständlich für einen etwas denkenden Singschüler. Allein schon durch Aufstellung mechanischer Regeln wurde die Arbeit statt erleichtert, erschwert, bis der ganze Solmisationsapparat mit dem Auftreten der Chromatik zur Qual der Schüler und völlig unbrauchbar wurde. Man suchte damit abzuhelfen, dass man noch die Sylbe *si* für *h* und die Sylbe *sa* für *b* dem Hexachorde anfügte, damit war aber der Zweck der Solmisation aufgehoben und der Sache nichts gedient. Bei der Einfachheit des diatonischen Geschlechtes waren auch die Intervalle sehr eng begrenzt. Man beschränkte ihre Zahl auf neun, welche die praktischen Alten in einem eigenen Gesange: »*Ter terni sunt modi*« zusammengestellt hatten. Es waren folgende: *Unisonus*, der Einklang; *Tonus*, die Secunde; *Semitonus*, der Halbton; *Semiditonus*, die kleine Terz; *Ditonus*, die grosse Terz; *Diatessaron*, die Quart; *Diapente*, die Quinte; *Diapente cum semitonio*, die kleine Sext, und *Diapente cum tono*, die grosse Sext. Die Octave, *Diapason*, wollte man als höhere Wiederholung des *Unisonus*, nicht als Intervall gelten lassen. Die übermässige Quart, *Tritonus* genannt, war bei den späteren Theoretikern als *Diabolus in musica* und *mi contra fa* ganz verbannt, während die älteren ihm in einigen Fällen Gnade widerfahren liessen. Noch mehr als den *Tritonus* verwarfen sie die verminderte Quint, während sie die neueren sehr häufig anwendeten, besonders bei Schlüssen in Moll. — Haben wir bisher die äussere Erscheinungsweise des C.s betrachtet, so müssen wir nun, um seine hohe Bedeutung würdigen zu können, seinen inneren Bau betrachten. Wenn auch der gregorianische C. das ambrosianische Metrum abgestreift hatte, so war er doch nichts weniger, als ein formloses Conglomerat von Tönen. Wie eine formrichtige Rede bis in ihre kleinsten Theile gegliedert ist, und diese zu einander in einem wohlgeordneten Verhältnisse stehen müssen, so findet das auch im gregorianischen Gesange statt. Auch hier bilden sich aus kleinen Neumen-Motiven Abschnitte, aus Abschnitten Perioden, welche nicht nur in einem wohlgeordneten Verhältnisse zu einander stehen und ihren entsprechenden Abschluss finden, sondern auch im Einzelnen und Allgemeinen der möglichst adäquate Ausdruck für den dem Musikstück zu Grunde liegenden Text sein müssen. So lehren es Guido im 15. Capitel des »*Micrologus*«; Gerbert, »*Script.*« *Tom. II*, S. 14; Aribo Scholasticus in den Capiteln »*De naturali musico et artificiali*« und »*De Musicae artis moralitate*«, in denen er zum Theil die Regeln Guido's commentirt; Gerbert, »*Script.*« *Tom. II*, S. 225 u. f.; ferner Joh. Cottonius in seiner »*Musica*« im 16. bis 19. Capitel; Gerbert, »*Script.*« *Tom. II*, S. 250 u. ff. Vergleiche R. Schlecht, »Geschichte der Kirchenmusik« (Regensburg, 1871) S. 16 u. ff. und 188 u. ff., wo eine Analyse des Tractus »*Deus Deus meus*« und des Graduals »*Jacta cogitatum*« gegeben ist. — Hier wäre

noch zu handeln von den **Tonarten** des C.s (darüber siehe den betreffenden Art.). Der gregorianische C. ist eine in sich bis zur höchsten Vollendung abgeschlossene Musikweise von solcher Erhabenheit und Wirksamkeit auf das Gemüth, dass Jene, welche ihn in seiner Blüthe gehört haben, voll seines Lobes sind und der Ansicht waren, dass ein Mensch aus sich nicht im Stande sei, so Herrliches zu schaffen. Daher bildete sich die Legende, dass der heilige Geist selbst dem heil. Gregor diese erhabenen Melodien gelehrt und ihm bei der Begründung eines der christlichen Liturgie würdigen Gesanges zur Seite gestanden sei. Diese Legende ist bildlich dargestellt in einem von Hartker im 10. Jahrhundert geschriebenen Codex, in welchem der heil. Gregor im bischöflichen Ornate sitzend erscheint, einem vor ihm sitzenden Mönche Noten dictirt, während eine auf seiner rechten Schulter ruhende Taube sich an sein Ohr neigt. Dieses Bild hat Gerbert im ersten Band »*De cantu et musica sacra*« als Titelkupfer abgebildet. Ein Codex aus dem 10. oder 11. Jahrhundert zu Verona beginnt mit den Worten: »*Sanctissimus namque Gregorius cum preces effunderet ad Dominum, ut musicum tonum ei desuper in carminibus dedisset, tunc descendit Spiritus sanctus super eum in specie columbae, et inlustravit corda ejus et sic demum exorsus est canere, ita dicendo: Ad te levavi. Alleluja.*« (Gerbert, »*De cantu musica sacra*« *Tom. II*, S. 2.) Damit der gregorianische C. diese Wirkungen hervorbringe, ist es nothwendig, dass er gut vorgetragen werde. Dazu ist nicht weniger erforderlich, als zu einem guten Gesange unserer Zeit, nämlich gutes Organ, vollendete Schule, tiefes Verständniss des vorzutragenden Textes. Es wurden daher von den Kirchenvorstehern die Sänger mit Sorgfalt ausgewählt; die nachlässigen bestraft, die vorzüglichen ausgezeichnet. So erzählt Gerbert, »*De cantu et musica sacra*« *Tom. I*, S. 315, dass ein Sänger Guntram, der durch seinen ausgezeichneten Vortrag alle Anwesenden zur Bewunderung hinriss, in Folge dessen sogleich von seinem Abte von der letzten Stelle an die zweite an seiner Seite berufen wurde. Daher kam es, dass die Sänger ihre Stimme sorgsam pflegten und Tags zuvor, ehe sie auftreten mussten, nur Gemüse assen, um ihre Stimme rein zu erhalten (*l. c.*, S. 312). — **Vierte Periode. Vom Verfalle des Choralgesanges bis auf unsere Zeit.** Die Blüthe des Choralgesanges währte bis zum 14. Jahrhundert, mit welchem sich eine Krisis in der Musik vorbereitete, die bald zu einem vollkommenen Umschwung in dieser Kunst führen sollte. Es war dieses die erwachte Neigung für den mehrstimmigen Gesang, der zuerst durch das *Organum*, dann durch den *Discantus* sich geltend machte. Besonders war es der *Discantus alla mente*, wo eine Stimme den gregorianischen Choral sang, während eine andere auf gut Glück über demselben verschiedene Coloraturen vortrug, was dem C. besonderen Eintrag that. Bei einer solchen Behandlung konnte natürlich von einem exacten und gefühlten Vortrag keine Rede mehr sein, daher auch die Bischöfe und Concilien häufig ihren Tadel darüber aussprachen. Als sich die Polyphonie im 15. und 16. Jahrhundert immer mehr vervollkommnete, musste der gregorianische Gesang dieser entweder ganz weichen, oder er wurde theilweise oder ganz den Compositionen zu Grunde gelegt. War letzteres der Fall, so wurde jeder Note des C.s gleiche Geltung, gewöhnlich die einer *Semibrevis*, zugewiesen und derselbe auf diese Weise ganz und gar seines eigentlichen Lebens, des Rhythmus, beraubt, was ihm den Namen *Cantus firmus* oder *Cantus planus* eintrug und zu dem Vorurtheil Veranlassung gab, dass der C. ein Gesang sei, dessen Noten in ganz gleicher rhythmischer Geltung zu singen seien. Mit den reichen Jubilationen, die sich besonders in den Gradualgesängen über einem Vocale in nicht enden wollenden, schön gegliederten Phrasen aufbauen, wusste man auf diese Weise gar Nichts mehr anzufangen; man begann sie einfach wegzuschneiden und auch anderweitig die Phrasen zu kürzen, um nach einer ganz unrichtigen Anschauung den C. singbarer zu machen. Diese unselige Reform, immer nur nach subjectiven Anschauungen vollzogen, brachte eine vollständige Verwirrung in die liturgischen Gesangbücher, und an die Stelle der wunderbaren Uebereinstimmung trat die vollständigste Zerfahrenheit, sodass unter den Ausgaben seit dem 15. Jahrhundert bis auf unsere Zeit jede eine andere Lesart aufzuweisen hatte. Man besass in diesen Büchern nun einen liturgischen Gesang von choralartiger Fassung, aber von ferne nicht mehr den fein gegliederten und Leben

athmenden Gesang des heil. Gregorius. Rechnet man hinzu, dass mit der Vorliebe für mehrstimmigen Gesang, dem sich auch bald der Reiz der Instrumente beigesellte, sich die Liebe und Pflege des C.s, so wie durch die in der Quadratschrift vernachlässigte Ausscheidung der Neumen auch das Verständniss desselben verlor und derselbe von Mönchen oder Stiftsvicaren nur mehr als Pflichtgesang mit Widerwillen und Trägheit, oder mit Hudelei, um bald fertig zu werden, geübt wurde, so ist es nicht zu wundern, dass der C. dem für Musik fein fühlenden Luther als »Eselgeschrei« erscheinen und dass ein gebildeter, für alles Schöne begeisterter Mann unserer Zeit ihn »aschgrau« nennen konnte. Weniger hatten die Hymnen durch die Unbilden der Zeit gelitten, weil sie durch ihr Metrum eine Art rhythmischen Vortrages sich gewahrt hatten. Mit richtigem Gefühle griff sie Luther auf und gestaltete sie zum deutschen Kirchenlied um, dem er seine ganze Liebe und Sorgfalt widmete und so den Anstoss zum hohen Aufschwung desselben gab (s. den Artikel Kirchenlied). — In neuerer Zeit wird viel an der Reform des C.s gearbeitet, aber die Wenigsten betreten den rechten Weg. Statt das einzige Heil im Studium der alten Codices, ihrer Neumenschrift und der alten Auctoren zu suchen, stellen sie sich selbst Ideale und suchen nach subjectiver Anschauung in die verstümmelten Phrasen des gregorianischen Gesanges neues Leben zu hauchen. Es ist dieses ein eben so fruchtloses Beginnen, als wenn man in eine Abhandlung, von der in jeder Zeile mehrere Worte durch irgend einen Zufall zerstört worden sind, wieder einen Sinn bringen wollte, indem man die Reste einfach aneinander fügt, gut oder übel interpunktirt und mit allem declamatorischen Aufwand vorliest. Unter den neuen Ausgaben hat das im Auftrag der Bischöfe von Rheims und Cambrai durch eine eigens hiezu niedergesetzte Commission bei Lecoffre 1859 in Paris herausgegebene »*Graduale Romanum*« sich an die Lesart des Codex von Montpellier gehalten und so wenigstens einen entscheidenden Schritt zum Besseren gethan. Wer über die Corruption der verschiedenen Ausgaben der liturgischen Gesangbücher sich gründlich unterrichten will, findet reichhaltiges Material in Jules Bonhomme, »*Principes d'une véritable restauration du chant Grégorien et examen de quelques éditions modernes de plain-chant*« (Paris, Jacques Lecoffre et Cie., 1857, 8⁰); R. Schlecht, »Geschichte der Kirchenmusik« (Regensburg, 1871; bei Coppenrath). Viel Bemerkenswerthes, jedoch auch besonders in Bezug auf Rhythmisirung und Anwendung der Diesis auf Choralmelodien Irriges oder Extremes bieten die Schriften Theodor Wollersheim's, Pastors zu Jüchen: »Theoretisch-praktische Anweisung zur Erlernung des gregorianischen Choralgesanges« (2. Aufl., Paderborn, 1858; bei Schöningh.) und »Die Reform des gregorianischen Gesanges« (1860, derselbe Verlag). — Zur vollständigen Verflachung des C.s trug zuletzt noch dessen Begleitung mit der Orgel bei. So lange die Orgeln bis zum 14. Jahrhundert noch unvollkommen waren, spielte man auf der Orgel einfach die Melodie des C.s mit. Als die Orgeln sich vervollkommnet hatten, hielt die Begleitung des C.s mit den Fortschritten des Contrapunktes gleichen Schritt. Es wurde in der Regel der C. in gleichen Noten in den Tenor gelegt, während die übrigen Stimmen contrapunktirten. Zum vollständigem Verflachen der Kirchentonarten wurde auch der C., mit den nöthigen Diesen versehen, in die modernen Tonarten Dur oder Moll eingeengt und nach den Grundsätzen der modernen Harmonie begleitet. So wurde er behandelt vom 18. Jahrhundert bis auf unsere Zeit. Eine derartige Harmonisirung giebt selbst Simon Sechter nach Anleitung von Sebastian Stehlin in seinen »Tonarten des Choralgesanges nach alten Urkunden« (Wien, 1842; bei Rohrmann, 4⁰). In neuester Zeit hat man wieder im directen Gegensatz zu dem bisherigen System mit eiserner Strenge auf vollkommener Integrität des C.s bestanden und in der Harmonisation auf die Gesetze des 16. Jahrhunderts zurückgegriffen. Eine solche Begleitungsweise verleitet zu vielen Härten in der Accordfolge, macht den Gesang schwerfällig und passt gar nicht zu den schwungvollen Neumen des echten gregorianischen Gesanges. Als extremster Repräsentant dieser Richtung erscheint Georg Mettenleiter in seinem *Organum* zum »*Enchiridion chorale juxta ritum sanctae romanae ecclesiae*« (Regensburg, 1858; bei Friedrich Pustett). In der Mitte, dem Charakter des C.s und den billigen Anforderungen der Harmonie am meisten entsprechend, läge das harmonische Tonartensystem, wie

es sich im protestantischen Kirchenliede im Laufe des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts entwickelte. Allein auch dieses findet nur für sehr einfache Choräle zweckmässige Anwendung. Der gregorianische C. ist ein freigeborenes Kind der Melodie und kannte nie die Fessel der Harmonie, daher scheint er dieselbe zu scheuen und sich dagegen zu sträuben wie das Pferd der Pussta gegen den Zügel. Er ist mehr freie melodiöse Recitation als Lied; er wird sich also nur einer Harmonisirung fügen, die ihn in seinem freien Schwung nicht hemmt. Wie das Recitativ durch die Ungebundenheit an Tact und Harmonie den lyrischen Schwung in der Ergriffenheit des Sängers und in der Harmonie nur einen Boden findet, den sein Fuss gleichsam nur leicht berührt, so wird auch der echt gregorianische C. namentlich in seinen bewegteren Formen nur bei einer ähnlichen recitativartigen Begleitung, welche den Eigenthümlichkeiten des harmonischen Tonarten-Gesetzes Rechnung trägt, seine ganze Schönheit entfalten können. Choralmelodien von grosser Einfachheit oder langsamer Bewegung, die sich schon im Gesange für grosse Massen eignen, werden allerdings durch accordische Begleitung an Erhabenheit und grossartiger Wirkung gewinnen. Wenn Sänger und Organist das rechte Verständniss für Text und Composition haben, kann gregorianischer Gesang, mit Orgel begleitet, nur Leben und Geist athmen: denn hier wie überall im Geistesleben gilt das Wort: »Der Buchstabe tödtet, der Geist ist's, der lebendig macht«. R. Schlecht.

Choral-Basset heisst eine wie etwa die Bauernflöte werthlose einfüssige Pedalstimme der Orgel. Das Beiwort Choral, welches man auch bei anderen Orgelstimmen findet, weist darauf hin, dass dieselbe zur Führung des *Cantus firmus* im Pedal zu dienen bestimmt ist.

Choralbuch ist die grössere oder kleinere Sammlung der für den gottesdienstlichen Gebrauch üblichen Choralmelodien, im Gegensatz zum Gesangbuch, welches nur die Choral-Textworte enthält. Bei der Einrichtung der Choralbücher ist der Zweck massgebend, für welchen dieselben bestimmt sind. Einige weisen eine vollständig ausgesetzte harmonische Begleitung auf, andere nur den Bass mit der nothwendigen Bezifferung, noch andere auch noch die Zwischenspiele. Letztere, bestehend aus die einzelnen Verse des Chorals mit einander verbindenden und die Fermaten ausfüllenden Schnörkeleien, sind ein Unfug, der mit dem Chorale eigentlich gar nichts zu schaffen hat, der etwas ihm vollständig Fremdes ist und ihn mehr oder weniger verunehrt (s. Zwischenspiele). Die Zahl der in Deutschland herausgekommenen Choralbücher ist enorm; die geschätztesten sind die von J. S. Bach, Becker, Kittl, Knecht, Hässler, Hiller, Naue, Rink, Schicht, Schneider, Schwenke, Umbreit, Vierling etc., welche aber unter sich von sehr ungleichem Werthe sind. So ist das berühmte Hiller'sche C. ein sehr seichtes, den gewöhnlichen Organisten aber freilich sehr mundgerechtes und darum allein nur zu Ruf und Namen gekommenes, welches hauptsächlich mit Veranlassung zur Verflachung und zum Verfall des Chorals gegeben hat.

Choral-Canon, s. Kanon.

Choraleon, ein vom Conservator Bruner nach der Idee des Professor Hoffmann in Warschau erfundenes Musikinstrument, das eigentlich nichts Anderes war, als das Aeolodikon oder Aeolomelodikon mit blechernen Sprachrohren an den metallenen Pfeifen, die gegen den Zuhörer gebogen waren. Dadurch erhielt das Instrument eine überraschende Mannigfaltigkeit des Tones. Javůrek spielte im J. 1825 darauf in seinem Conzerte zu Warschau. Näheres darüber im 27. Jahrgange der »Leipziger Allg. Musikal. Zeitg.« S. 763. M-s.

Choralfuge, Fuge mit *Cantus firmus*, s. Fuge.

Choralgesang, s. Choral.

Choralisten und Vicarien heissen in den Stiftskirchen die Stellvertreter der Domherren beim Singen der *Horae* und Abwarten der Vesper. Die Institution selbst weist, allen Forschungen nach, bis auf das 11. Jahrhundert zurück.

Choraliter (lat.), als Kunstausdruck in der Bedeutung choralmässig gebräuchlich, z. B. *c. legere*, d. i. choralmässig ablesen, u. s. w.

Choralknaben, s. Currende.

Choralmusik, s. Choral.

Choral-Note (lat. umschrieben: *nota quadrata cantus plani*) heisst die in Antiphonarien und Messbüchern für die altkirchlichen Ritualgesänge des *Cantus planus* übliche Notenschrift. Diese Noten sind viereckig, schwarz und haben sämmtlich gleichen Zeitwerth, da der *Cantus planus* keine anderen als gleiche Zeitwerthe kennt, wenn auch die innere Geltung der Töne von der metrischen Accentbestimmung abhängig ist. Christophorus Demantius giebt in seiner »*Isagoge artis musicae*« (Freiberg, 1656) drei Figuren der C. an, nämlich: 1) Schlechte oder *simplices*, Köpfe ohne Strich; 2) Mittlere oder *mediae*, die schlechte hat einen Strich herunterwärts; 3) Endliche oder *finales*, die Note ist mit der rechts folgenden tieferen zusammengehängt. In dem Artikel Choral findet man für jede dieser Arten Beispiele angegeben. In der Textunterlage werden die Choralnoten folgendermassen unterschieden: die schlechten Noten haben je nur eine Sylbe untergelegt; die *mediae* und *finales* dienen als Ligaturen, erstere im Auf-, letztere im Absteigen des Gesanges. Wenn mehrere Noten über einer Sylbe auf einer und derselben Stufe sich finden, so ist der betreffende Ton etwas länger anzuhalten. Auch zwei Arten von Pausen kommen in der Choral-Notenschrift vor, die aber einen bestimmt bemessenen Zeitwerth nicht besitzen. *Pausa* ist ein Halt, bezeichnet durch einen gleich unserem Tactstrich durch das System gehenden senkrechten Strich, oder auch durch zwei eng neben einander parallel laufende solche Striche; *Respiratio*, freies Athemholen, von kürzerer Dauer als *Pausa*, wird durch einen kürzeren Tactstrich bezeichnet. Von noch kürzerer Dauer ist die *Suspiratio* oder das *Sospirium*, das unbemerkte Athemnehmen, bezeichnet durch einen ganz kurzen senkrechten Strich.

Choral-Prästant heisst in der Orgel ein Principal 4 Fuss, welches zur Melodieführung im Choral bestimmt ist. Die nähere Erklärung des Wortes Prästant findet man im gleichnamigen Artikel.

Choral-Vorspiel wird der figurirte Orgel-Choral genannt, welchen die Organisten häufig dem Gemeindegesange vorangehen lassen (s. Figurirter Choral).

Choraula (latein.: *aula chori*) nennt man den in den römisch-katholischen Kirchen für den Gesangunterricht der Chorknaben bestimmten Saal. Einen gleichen Namen führt auch noch mitunter in den Klöstern der hinter dem Hochaltar der Kirche eingerichtete Versammlungsort der Mönche, wo man den Chor oder die canonischen Tageszeiten absang. In der Mitte der an den Wänden herumlaufenden Chorstühle befindet sich das Chorpult für den Vorsänger und Lector. — Von C. abgeleitet nannte man Choraulen die an den Dom- und Stiftskirchen angestellten Chorknaben. Dieselben lebten in besonderen Anstalten unter Aufsicht des den Gesangunterricht versehenden Chordirectors (*regens chori*) beisammen. Ausserdem mussten sie, um auch in den übrigen wissenschaftlichen Disciplinen sich auszubilden, die zu ihren Stiften gehörigen Dom- und Klosterschulen besuchen. Mitunter wurden mit diesen Instituten besondere Knaben-Seminarien in Verbindung gesetzt, oder doch die geeigneten Schüler der letzteren als Choraulen unterhalten und verwendet.

Chorda (Plur. *chordae*, lat.; vom griech. χορδή), d. i. die Saite, der Ton, fand in der Zeit, als die lateinische Sprache die der gelehrten Welt war, auch in Werken über Musik als Saitenname und Tonbezeichnung Anwendung. Die romanischen Sprachen bildeten der lateinischen Ausdrucksweise entsprechende Worte, und in Deutschland wandte man selbst im gewöhnlichen Verkehr diesen lateinischen Ausdruck an, bis der nationale Zeithauch das Fremdländische allmälig verwehte. In letzterer Bedeutung findet man in lateinischen Büchern über Musik das Wort C. oft mit adjectivischen Zusätzen, die eine besondere Auslegung fordern, wesshalb die gebräuchlicheren hier folgen: *Ch. aequitona* nannte man gleichklingende Töne; mit *Chordae elegantiores* oder *elegantiorum* (franz.: *Chordes belles*) bezeichnete man die Klänge einer Melodie, welche durch besondere Versetzungszeichen chromatisch gekennzeichnet wurden; *Chordae chromaticae* die Halbtöne; *Chordae diatonicae* die sieben natürlichen Stufen der Tonleiter; *Chordae enharmonicae* die in doppelter (♯, ♭) Weise aufzufassenden Töne; *Chordae essentiales modi*, wesentliche Töne einer Tongattung (s. Tonica, Terz und Quinte); *Chordae mobiles* nannte man, wenn man sich über griechische Musik ausliess, die in jedem Tongeschlecht ihren

Ort und Namen ändernden Klänge; *Ch. intermedia* oder *media* bezeichnete den mittelsten Ton im *Systema disdiapason* der Griechen (s. Mese); *Chordae naturales modi* nannten im Mittelalter die Theoretiker die im natürlichen Fortschritt in der Tonleiter geforderten wesentlichen Töne eines Tongeschlechtes, das sind: der untere Leitton, die grosse Sexte in der Dur- und die kleine Sexte in der Moll-Tonart; *Chordae necessariae*, nothwendige Klänge, hiessen ehemals die grosse Secunde und die Subdominante (s. d.) einer Tonart; *Chordae principales*, die drei Töne in der dreistimmigen Harmonie; *Chordae stabiles* oder *stantes* nannte man, über griechische Musik sprechend, die Töne, welche in jedem Geschlecht weder Ort noch Namen veränderten, und *C. stativa* oder *C. finalis* den Schlusston.

†

Chordaulodion (aus dem Griech.), wörtlich: ein mit einander verbundenes Saiten- und Flötenwerk, nannte Friedrich Kaufmann in Dresden ein von ihm erfundenes und erbautes selbstspielendes Instrument, welches den Klang des Pianoforte, der Flöte und (überflüssiger Weise) auch des Triangels täuschend nachahmt und Concert-, Opern- und Tanzstücke trefflich zu Gehör bringt. Der Preis eines C. differirt nach der Grösse und Zahl der Stücke von 900 bis 1800 Thlr.

Chordirector heisst beim Theater derjenige Tonkünstler, welchem die Einstudirung der Gesangchöre obliegt.

Chordometer (aus dem Griech.), der Saitenmesser, heisst ein Instrument, durch welches die Stärke (Dicke) der Saiten gemessen wird, um den Bezug (s. d.) eines Saiteninstrumentes immer in dem nothwendigen richtigen Verhältniss zu erhalten. Die beste Art besteht aus zwei etwa 5 bis 6 Zoll langen schmalen Metallplättchen, welche an einem Ende so zusammengeschraubt sind, dass ihre Kanten unten an der Schraube sich berühren, während sie am entgegengesetzten Ende ungefähr 3 Linien von einander abstehen, in Folge dessen sie eine nach der Schraube hin keilförmig sich verengende Spalte bilden. Zu beiden Seiten der erwähnten Spalte sind auf den Plattenflächen Grade verzeichnet. Schiebt man nun die zu messende Saite in die Spalte und zwar soweit abwärts nach der Schraube hin, als dies ohne Zwang möglich ist, so zeigen die Grade ihre Stärke an. Umständlicher, bei geringerer Zuverlässigkeit, ist eine andere Art von C., aus einer Platte bestehend, welche durchbrochen ist mit mehreren Löchern von verschiedenem Durchmesser, in welche man die Saiten, um deren Stärkegrad zu erfahren, schiebt.

Chordotonon (griech.), ein anderer Name für Monochord (s. d.). Nach Walther's »Lexikon« jedoch soll C. das Instrument sein, womit die Saiten gestimmt werden, also der Stimmhammer.

Chore, ein berühmter indischer Sänger des vorigen Jahrhunderts, der als Componist der *Tuppah*'s und mehrerer anderer nationaler Dichtungen sich einen weiten Ruf erwarb. 2.

Choregraphie oder **Choreographie** (aus dem Griech.) nennt man jetzt allgemein die Kunst, Tänze so durch Zeichen deutlich zu machen, wie Töne durch Noten. Zu dem Ende hin hat man bestimmte Zeichen für jede Stellung (Position) der Füsse, des Leibes, der Arme, für jede Bewegung, für den Weg, den jeder Tänzer zu machen hat u. s. w. aufgestellt. Aus gewissen Hieroglyphen will man errathen, dass schon die alten Aegypter im Besitze einer ähnlichen Kunst waren; von den Römern ist es allerdings ausgemacht und darf zu rückweisenden Vermuthungen Anlass geben, dass sie ihre *saltatio* durch Zeichenschrift, welche jedoch verloren gegangen ist, fixirten. — Der Erfinder der neueren C. war der Canonicus Thoinet Arbeau zu Langres, der 1588 ein Werk veröffentlichte, worin er über jeder Musiknote zugleich ein den Tanzschritt und die Tanzbewegung andeutendes Zeichen anbrachte. Lefeuillet, Tänzer in Paris, gab zuerst dieser Kunst, die Arbeau Orchesiographie genannt hatte, den Namen C. Ihr eigentlicher Ausbildner und Vervollkommner war indessen der Franzose Beauchamp, der sogar einen Parlamentsbeschluss erwirkte, kraft dessen er für den rechtmässigen Erfinder dieser vervollkommneten C. erklärt wurde. Die von ihm aufgestellte Zeichenschrift war bis zum Ausbruche der ersten französischen Revolution allgemein anerkannt und im Gebrauch, während man jetzt diese alte, ziemlich um-

ständliche Methode aufgegeben hat und fast jeder Balletmeister nach seiner Bequemlichkeit sich einer eigenen C. bedient. Vergl. Winterschmid, »Anweisung zur Choregraphie« (Altenburg, 1758).

Chorführer (franz.: *Chef d'attaque*) ist der Name für den ersten Sänger jeder Stimme im Chor, dem es obliegt, die übrigen Sänger derselben Stimme zu leiten, ein Amt, welches bei grossen Sängermassen nicht unwichtig ist.

Chorherren, auch Dom- oder Stiftsherren genannt (lat.: *Canonici*), heissen in der römisch-katholischen Kirche die auserwählten Geistlichen, welche das Amt haben, die *Horae* abzusingen und die Vesper abzuwarten. Ihren Namen erhielten sie von dem Chor geheissenen Ort in der Kirche, welcher sich vor dem Altar befindet und durch eine Erhöhung von einigen Stufen oder wenigstens durch ein Geländer von der Gemeinde abgesondert ist. Um sich ihr Amt zu erleichtern, war es den C.n gestattet, Stellvertreter zu schicken, welche man Choralisten oder Vicarien (s. d.) nannte.

Choriambos (griech.) ist in der Metrik ein zusammengesetzter Fuss, aus zwei kurzen Sylben (◡ ◡) zwischen zwei langen (– –) bestehend, oder, was dasselbe besagt, aus einem Choreus oder Trochäus (– ◡) und einem Jambus (◡ –) zusammengesetzt, der also folgende Gestalt hat: | – ◡ ◡ – |. In Noten ausgedrückt
Lie-be-ge-fühl
würde er sich folgendermassen darstellen:



Seinen Namen hat der C. von seiner munteren, tänzelnden Bewegung. Die Alten verwendeten ihn theils rein, theils in Verbindung mit anderen Rhythmen.

Chorion (griech.), ein altgriechischer, zum Preise der Göttin Kybele bei deren Festen gesungener Nomos, dessen Erfindung dem Phrygier Olympos zugeschrieben wurde.

Choristen sind solche Mitglieder eines Vocal-Chores, welche nicht zur Ausführung von Solosätzen, sondern zu der erforderlichen vielfachen Besetzung der Stimmen eines Chores dienen. Man nennt sie auch Chorsänger (s. d.).

Chorist-Fagott, s. Dolcian.

Chorkleidung ist die nach den Vorschriften der Kirche geregelte Tracht der Sänger während der Abhaltung des Gottesdienstes. Nach dem *ordo romanus I.* und *II.* trugen die Subdiaconen der *schola cantorum* ein nach allen Seiten geschlossenes Messgewand, *planeta* genannt, welches sie beim Beginn des Gesanges vorn in die Höhe hoben. Gegen das 12. Jahrhundert hin war die Kleidung der Sänger die sogenannte *cappa*, eine Art Mantel mit Aermeln und Kapuze, Alles von weissem Linnen, bis auf die Füsse reichend, mit Fransen besetzt und vorn offen. Der Kopf wurde mit einem Hute bedeckt und der Vorsänger trug in der Hand einen silbernen oder doch wenigstens geschmückten Stab (*virga regia*). In den Klöstern galten in Bezug auf die C. verschiedene andere Vorschriften, im Allgemeinen aber war stets Erforderniss, dass die *chori ministri*, Sänger oder Choralisten, in clerikaler Kleidung und mit einem Chorrocke in der Kirche erschienen. So bestimmte die Synode von Antwerpen 1576 den Gebrauch von Chorröcken in den Landkirchen sogar auch für die Schuljugend, welche zum Chorgesang herangebildet wurde; Aehnliches verlangten die Augsburger Synodaldecrete vom J. 1610, so wie, dass die Sänger wo möglich Cleriker seien. Gegenwärtig ist es nur noch bei wenigen kirchlichen Gelegenheiten aufrecht erhaltener Gebrauch, dass die Sänger in der C. ihren Dienst leisten.

Chorley, Henry, hervorragender englischer Musikkritiker und Publicist, wurde 1808 in der Grafschaft Lancaster geboren und erhielt von seinen gut bemittelten Eltern eine treffliche wissenschaftliche Erziehung, bei der auch der Musikunterricht nicht fehlte. Für den Kaufmannsstand bestimmt, erlernte er in Liverpool die Handlung. Es stellte sich aber im Laufe der Zeit immer mehr heraus, dass C. auf mercantilischem Gebiete nicht in seinem Elemente sei, und nach vielen inneren und äusseren Kämpfen entsagte er 1834 dem bisherigen Berufe für immer. Er begab sich

nach London und verdankte dort seiner gewandten Feder bald vielfache Beschäftigung verschiedener Art bei Journalen; mit Vorliebe wandte er sich jedoch immer wieder der musikalischen Kritik zu, welche Seite seiner literarischen Thätigkeit auch mit der Zeit die hervorragende wurde, sodass er als Redacteur des musikalischen Theiles des »*Athenaeum*« zu Achtung, Ruf und Bedeutung gelangte. Er hat auch einige musikalisch-literarische Werke selbstständig veröffentlicht, unter denen sich das gut geschriebene und von trefflicher Beobachtung zeugende Buch »*Music and Manners in France and Germany*« (3 Bde.; London, 1841) ausgezeichnet. Als eine Umarbeitung desselben ist das später von ihm herausgegebene und noch immer sehr geschätzte Werk »*Modern German Music, Recollections and Criticism*« (2 Bde.; London, 1854) zu betrachten.

Chormaass, chormässig, ist ein in der älteren Orgelbausprache gebräuchlicher Kunstausdruck, welcher identisch mit Aequal, achtfüssig ist. Principal chormässig ist ein Principal 8 Fuss (Prätorius, »*Syntagma*« *II*, 122). Unterchormässig ist gleichbedeutend mit 16 füssig.

Chorodidaskalos oder **Chorostates** (griech.) nannten die alten Griechen den Anführer des Chores, den Chorregenten. Der eigenthümlichen altgriechischen Choreinrichtung nach war er eigentlich der Vortänzer, der die Bewegungen des Chors künstlerisch regelte und einübte.

Choron, s. Chorus.

Choron, Alexandre Etienne, ausgezeichneter französischer Musikgelehrter und Componist, wurde am 21. Octbr. 1772 zu Caën geboren, wo sein Vater Domänendirector (*Directeur des fermes*) war. Seine Erziehung war eine glänzende und von den besten Resultaten begleitete; nur die Musik war auf Anordnung des Vaters streng ausgeschlossen. Mathematische Studien führten jedoch den fast 20jährigen C. dazu, sich eingehend mit Rameau's System zu beschäftigen, und diese Beschäftigung wieder trieb ihn dazu, beim Abbé Roze und bei Bonesi praktische Uebungen in der Harmonie und Composition anzustellen. Durch den Letzteren lernte er die italienischen Musikschriftsteller kennen, was ihn wiederum bewog, auch die deutsche Sprache zu erlernen, um der Vergleichung wegen die Theoretiker Kirnberger, Marpurg, Albrechtsberger zu studiren und würdigen zu können. Diese mühsamen Studien, welche seinen ernsten, wissenschaftlichen Sinn glänzend charakterisiren, setzte er auch fort, als er 1795 als Repetitor der beschreibenden Geometrie an der Normalschule und bald darauf als Brigadechef an der neu gestifteten polytechnischen Schule in Paris angestellt wurde. Das erste grössere Resultat auf musikalischem Gebiete war das im Verein mit dem Musiker und Gesanglehrer Fiocchi herausgegebene Werk »*Principes d'accompagnement des écoles d'Italie*« (Paris, 1804), welches eine aus verschiedenen Systemen eklektisch zusammengesetzte Generalbassschule ist. Im J. 1805 verband er sich geschäftlich mit einem Musikalienhändler und begann, von dem Wunsche getrieben, den musikalischen Geschmack in Frankreich wieder zu heben, die Herausgabe der Werke von Palestrina, Josquin, Leo, Jomelli u. A., welche Unternehmung sein ganzes Vermögen aufzehrte. Wie wenig ihn dieser Misserfolg entmuthigte, beweist die bald darnach von ihm selbst bewerkstelligte kostspielige Herausgabe seiner gelehrten »*Principes de composition des écoles d'Italie*« (3 Folio-Bde.: Paris, 1808), einer wahrhaft ungeheuren Compilation aus den Contrapunktübungen Sala's, dem *Esemplare* des Padre Martini, der Mapurg'schen Abhandlung von der Fuge u. s. w., Alles mit erläuternden und ergänzenden Anmerkungen versehen und von einer von C. selbst verfassten Abhandlung über Harmonie und Contrapunkt begleitet. Bald darauf gab er mit Fayolle den »*Dictionnaire des Musiciens*« (Paris, 1810 und 1811) heraus, zu dem das Gerber'sche »Tonkünstler-Lexikon« die Anregung geboten hat und in Folge dessen C. zum correspondirenden Mitglied der französischen Akademie ernannt wurde. Von 1812 bis 1816 war er theils als *Redacteur de la société d'encouragement pour l'industrie nationale*, theils als Dirigent der Musik bei den öffentlichen Festen und Religionsfeierlichkeiten und theils mit der Reorganisation der Musikinstitute (*Maîtrises*) an den Hauptkirchen Frankreichs beschäftigt. Von einer Ausführung seiner von Napoleon in letzterer Beziehung genehmigten Ideen war

jedoch in der Restaurationszeit nicht mehr die Rede; dafür wurde C. 1816 Director der Grossen Oper in Paris und gründete an Stelle des durch die Bourbonen aufgehobenen Conservatoriums die *Ecole royal de chant et de déclamation*. Aber schon 1817 wurde er in Folge der Intriguen mächtiger Feinde und trotzdem seine Verwaltung eine tadellose, allerdings auch unbeugsame war, entlassen. Er gründete nun aus eigenen Mitteln eine Chorgesangschule, die schnell in Flor kam und aus der später das *Conservatoire de musique classique et religieuse* hervorging. Dort fanden die kirchlichen Meisterwerke der italienischen und deutschen Tondichter eine liebevolle Pflege und gediegene Ausführung. Seitdem beschäftigte sich der rastlos thätige Mann eifrig mit dem Chorgesang und dessen Ausbreitung. Er reiste zu diesem Zwecke unter vielen Mühen und Entbehrungen in den französischen Departements umher, sammelte aus den verschiedensten Schichten der Bevölkerung Chormassen, componirte für dieselben eigens Stücke und übte dieselben nach einer eigenen Methode überraschend schnell und erfolgreich ein. In diesen Bestrebungen überraschte ihn der Tod am 29. Juni 1834 zu Paris. — C. war einer der kenntnissreichsten Theoretiker, die Frankreich je besessen, und es ist zu bedauern, dass seine ausserordentliche Thätigkeit und sein treuer Eifer für die Kunst nicht besser anerkannt wurden, sodass die vielfachen Früchte seines Fleisses zum Theil spurlos vorübergingen und ihn selbst zu einer Zerstückelung seiner Fähigkeiten und zu einem Umherschweifen von einer Idee zur anderen zwangen. Von den zahlreichen Werken C.'s seien ausser den schon angeführten genannt: »*Méthode élémentaire de musique et de plain-chant à l'usage des séminaires et des maitrises de cathédrales*« (Paris, 1811); »*Rapport fait à la classe des beaux-arts de l'institut impériale de France sur l'ouvrage de Mr. Scoppa, intitulé: Des vrais principes de versification*« (Paris, 1812); »*Méthode concertante de plein-chant et de contrepoint ecclésiastique*« (Paris, 1819); »*Méthode de chant à l'usage des élèves de l'école royale de chant*« (1. Heft; Paris, 1821); »*Solfèges élémentaires, contenant les premières leçons de lecture musicale à l'usage des commençans*« (Paris, 1820); »*Méthode concertante élémentaire de musique, à trois parties*« (Paris, 1820); ferner Bearbeitungen und Uebersetzungen von Albrechtsberger's theoretischen Schriften, von Azopardi's Musiklehre, von Francoeur's »*Traité des voix et des instrumens d'orchestre*« u. s. w. Die Menge der kleineren Schriften über Elementar-Musikunterricht kann nicht weiter aufgezählt werden. Ausserdem schrieb und verfasste C. Choralbücher, Kirchenstücke aller Art und Romanzen, von welchen letzteren »*La sentinelle*« (»Die Schildwache«) in Frankreich, wie im Auslande ungemein populär geworden ist. Von vielen anderen, vorzüglich theoretischen Werken sind nur Prospecte und erste Lieferungen erschienen, weil es ihm theils an Zeit gebrach, das Beabsichtigte aufzunehmen, durchzuführen und zu vollenden, theils weil bereits eine neue, mit ganzem Eifer erfasste Idee die alte verdrängt hatte. Auf diese Weise soll ein Werk Fragment geblieben sein, welches in der Ausführung vielleicht C.'s grossartigste Leistung abgegeben hätte, nämlich: »*Introduction à l'étude générale et raisonnée de la musique*«. Bei so vielen eminenten Eigenschaften und Kenntnissen war C. merkwürdiger Weise ein ziemlich schwacher Dirigent, was um so auffallender ist, als er die Gabe des Einstudirens in höchstem Grade besass und nicht minder das Talent, grosse und selbst ungeübte Massen zu bewegen und zu beleben.

Chorpräfect heisst bei den deutschen protestantischen Kirchen- und Schulchören derjenige, welcher die Uebungen des Chors abzuhalten und die Sänger in Abwesenheit des Cantors und Musikdirectors auch zu dirigiren hat.

Chorprincipal, s. Chormaass.

Chorregent (lat.: *Regens chori*), Anführer des Chors, wird in der römisch-katholischen Kirche Derjenige genannt, welchem es obliegt, die Chöre einzuüben und zu dirigiren.

Chorsänger oder **Choristen** heissen Sänger, welche in grösserer oder geringerer Zahl die verschiedenen Gesangstimmen polyphoner Choräle, Motetten oder anderer Gesangswerke auszuführen haben. Indem der einzelne C. nur wenig mit seiner speciellen Bemühung in der Tonwirkung eines Chores beizutragen vermag, und man in früherer Zeit von Gesammtwirkungen durch Menschenstimmen nur geringe Feinheiten in Bezug

auf Vortrag forderte, so hat allmälig die Annahme Platz gegriffen, dass der C. sich nur einer richtigen Tonwiedergabe und der strengsten Pünktlichkeit in Bezug auf Tact zu befleissigen habe, um seiner Kunstaufgabe zu genügen. Diese Ansicht hat jedoch in neuester Zeit eine Erweiterung in Bezug auf die Tonbehandlung durch C. insoweit erfahren, als man zu Darstellungen der modernsten Tonschöpfungen gern C. verwendet, die eine höhere Gesangsbildung besitzen. Die Anforderungen an die C. werden sich, den sich offen kundgebenden Bestrebungen der Neuzeitcomponisten nach zu schliessen, immer mehr steigern und dem C., der bisher nur als sehr untergeordnete Tonquelle betrachtet wurde, eine höhere Bedeutung verleihen. Die Aufgabe eines C.s unserer Tage ist es, je nach der Periode, der das darzustellende Werk entstammt, die Tonführung, welche die Entstehungszeit fordert und das musikalische Fühlen derselben zulässt, sich anzueignen. Für ältere Werke genügt es meist, wenn der C., um die *Forte*'s, *Piano*'s, *Crescendo*'s und *Decrescendo*'s gut auszuführen, genau den Winken des Dirigenten Folge leistet; in neueren jedoch muss derselbe neben dieser Folgeleistung seiner eigenen gefühlten Tonauffassung so weit als möglich Ausdruck zu geben suchen, doch darf seine Tonverwerthung nicht vor der seiner Mitwirkenden einzeln hervortreten. Die höchste Innigkeit des Tones und die vollständigste Beiordnung seines Ausdruckes dem seiner Gleichwirkenden ist somit die vollendetste Erfüllung der Kunstaufgabe eines modernen C.s. Diese Tonbildungsaufgabe ist oft eine durch die Besetzung (s. d.) eines Chores so schwierige, dass man die Leistungen eines C.s, wenn dieselbe dem Geiste des Componisten entsprechend sein sollen, nicht hoch genug anschlagen kann, indem die Dirigenten oft nicht genügend die Sängerzahl der einzelnen Stimmen und das Volumen von deren Stimme in Betracht zu ziehen sich befleissigen, oder gesellschaftlicher Verhältnisse halber erwägen können. Neben dieser ästhetischen Kunstaufgabe hat der C. seine Hauptaufmerksamkeit auf die Erreichung einer guten Ensemblewirkung (s. Ensemble) zu richten. Diese, nur durch Temperirung der Intervalle erreichbar, ist eine, besonders bei neueren Werken, so schwere Berufspflicht, dass nur sehr Wenige derselben in Bälde zu genügen vermögen. Erst längeres Zusammensingen gehört dazu, bis ein C. instinctiv dieser Anforderung einigermassen nachkommen kann, selbst wenn er sonst sehr gewandt sich tonlich zu bewegen vermag. Jedem, auch dem vorzüglichsten Solosänger, ist es zu empfehlen, sich so oft als möglich in der Kunst des C.s zu üben. Er hat dadurch den Nutzen, alle geschmacklich unschönen Auswüchse in der Entstehung zu tödten, da das Vortragsniveau weniger excentrisch zu verlassen geboten ist, und dennoch die die Gefühlshöhen und -Tiefen vertretenden Tongaben in der von der Zeit geforderten Art bei den C.-Leistungen mit Gewissenhaftigkeit gegeben werden müssen. Ausser dieser vortheilhaften Geschmacksentwickelung würde die Behandlung des Tactes in den Werken neuerer Tonsetzer in gemässigterer Form sich von der in älteren abzweigen und die oft, besonders von Solosängern, gepflegten derartigen Geschmacksauswüchse unmöglich machen. Schliesslich mag noch einmal hervorgehoben werden, dass die gewissenhafteste Erfüllung oben erwähnter Kunstaufgaben allen C.n, gleich viel, ob sie im Sopran, Alt, Tenor oder Bass wirken, als unumgängliche Pflicht ans Herz zu legen ist, wenn eine chorische Tonwirkung nach modernstem Geschmacke erzielt werden soll. B.

Chorsaiten, s. Chor.

Chorstörer (latein.: *Turbatores chori*) nannte man im Mittelalter, besonders in Preussen, die in einigen Mönchsklöstern angestellten Individuen, deren Aufgabe es war, mit einem widerlichen Lärm und Geplärr den Chorgesang gerade in solchen Augenblicken zu unterbrechen, wenn er am feierlichsten ertönte. Man nimmt an, dass dieses Geplärr das Hohnlachen des Satans über das fromme Gebahren der Erdensöhne darstellen sollte (vgl. Sam. Schelgwig's »*Cynosura conscientiae*« S. 173, 174). †

Chorton oder Orgelton nannte man im Mittelalter und später noch das *a'*, welches einen Ganzton über dem sogenannten Kammerton (s. d.) *a'* intonirt wurde und bei Stimmung der Orgel massgebend war. Diese Erhöhung des Stimmtones der Orgel hatte seinen wahrscheinlichen Grund in dem Streben der Orgelbauer, ihre Kunstwerke möglichst billig zu schaffen. Die Ausgabe für eine grössere Orgel ver-

ringerte sich nicht unwesentlich, wenn man die Pfeifen der tiefsten Töne sämmtlicher Register wegfallen liess und dafür an der obersten Tongrenze einige kleine Pfeifen in jedem Register zusetzte. Ausserdem wurde, so lange die Orgel allein zur Leitung des Gemeindegesanges gebraucht wurde, dadurch dem Gesange gar nicht geschadet, indem, falls die Choräle nach der Schreibweise sich für die Praxis als zu hoch ergaben, mit Leichtigkeit von den Organisten dieselben transponirt wurden. Wenn aber Kunstwerke, in denen andere Instrumente mit der Orgel gleichzeitig wirken mussten, ausgeführt wurden, so entstanden oft aus diesem Stimmungsverhältniss sehr schwer zu überwindende Hindernisse, besonders da selbst der Kammerton (s. d.) jeglicher Fixirung entbehrte. Erst in allerneuester Zeit, wo man den Kammerton *a′* als durch 437,5 Schwingungen in einer Secunde entstehend festgestellt hat, bemüht man sich, auch die Stimmung bei den Orgeln allmälig diesem entsprechend einzuführen. Leider ist diese Einführung bis heute noch nicht vollendete Thatsache, da ja selbst die Stimmung der Orchesterinstrumente noch nicht durchgängig die neu festgestellte ist. Wenigstens aber ist gegenwärtig der C. im praktischen Leben als solcher nicht mehr so zu beachten als früher und das Verschwinden desselben in Aussicht, weil endlich ein festgestellter Kammerton zur Regelung des Tonreiches aller Musikinstrumente allgemein angenommen ist. 0.

Chorus (lat.; griech.: *Choron*) hiess in früher christlicher Zeit ein abendländisches Musikinstrument, über das zuerst der heil. Hieronymus in der »*Epistola ad Dardan. de diversis generibus musicorum instrumentis*« berichtet, welche Benennung im Laufe der Zeit für verschiedene Tonwerkzeuge eine Anwendung fand. In dem erwähnten Werke aus dem 5. Jahrhundert ist der Name C. für eine dem Dudelsack ähnliche Flöte mit Doppelrohr gebraucht. In der Zeit vom 8. bis zum 10. Jahrhundert erscheint der C. in Form eines länglich viereckigen Kastens, vermuthlich von Leder, der durch Nägel verbunden. An der unteren Seite des Kastens befand sich das Schallloch; an einer der beiden kürzeren Seiten war dieser Kasten mit zwei Rohren, an der anderen mit nur einem Rohre versehen; letzteres bildete das Mundrohr. Die Beschreibung und Abbildung dieses Instrumentes siehe Prätorius, »*Synt. Mus.*« *T. II*, C. 46, S. 76 und »*Sciagraph.*« *tab. XXXII, n.* 1. Gleichzeitig damals nannte man auch ein Saiteninstrument C. Dasselbe hatte genau die Form einer oberwärts halbrund gebogenen *Kithara*, nur dass es meist mit nur vier Saiten bespannt war, und zwar dergestalt, dass sich diese als ein Paar, zwei zu zwei je dicht bei einander, von dem äusseren rechten Winkel an dem unteren Rahmstabe gegen den oberen Bogen zu von einander im Laufe divergirend, erstreckten. In der Zeit vom 10. bis 14. Jahrhundert, wo man unter C. auch noch eine Art Trommel verstand, hatte das Blasinstrument dieses Namens die Gestalt einer kugelförmigen Blase, die an einer Seite mit dem Mundrohr, an der entgegengesetzten mit dem Schallrohr ausgestattet war; letzteres gewöhnlich in Form eines Thierkopfes geschnitzt. Hierneben erhielt (wenigstens während der Dauer des 10. Jahrhunderts noch) die oben beschriebene vierfach besaitete *Kithara* diese Bezeichnung. Nach dieser Zeit aber verschwindet unter den abendländischen Musikinstrumenten das C. genannte gänzlich. B.

Chorus instrumentalis (lat.), der mit Instrumenten besetzte Chor, im Gegensatz zum Gesangchor, also das Instrumental-Ensemble, welches wir Orchester nennen.

Chorus pro capella (latein.), Kapellenchor, italienisch *Coro palchetto* genannt, hiess der für grosse mehrchörige Musikaufführungen besonders angestellte verstärkende Kirchenchor, der an solchen Stellen, die durch eine grosse Massenwirkung noch gehoben werden sollten, mit seiner Leistung einzutreten hatte. Prätorius sagt in seinem »*Syntagma*« *III*, 113, dass dieser Ripienchor den Namen *pro capella* desshalb führe, »weil der ganze *Chorus vocalis* oder die ganze Capelle denselben im Chor vnd von den anderen Choren ganz abgesondert musiciret, vnd gleichsam als vff einer Orgel das volle Werk mit einstimmet. Welches dann ein trefflich Ornamentum, Pracht und Prangen in solcher Music von sich giebt«.

Chorus recitativus (lat.) nannte man den Complex der Haupt- oder conzertirenden Gesangstimmen (*voces concertantes, parti concertate*) in den alten Musikaufführungen, im Gegensatz zum vollen Chore aller Vocalisten und Instrumental-Vocalisten. Den

Grund der Benennung geben die ältesten Gewährsquellen nicht ganz übereinstimmend an. Prätorius (»*Syntagma*« *III*, 106) meint, dieser Chor sei *recitativus* auch *Favorito* genannt, weil man dazu die besten Sänger auswählte, »die auch vff jetzige newe Manier pronunciret vnd gleich als eine Oration vernehmlich daher recitiret werden«. Demantius dagegen (»*Isagoge*«, 1656) erklärt: »*Ch. r.* ist ein solcher Chor, der seine Sach ohne Wiederholung der Worte (gleichsam wie ein *Orator*) recitiret und herfürbringet«.

Chorus vocalis (lat.), ein Gesangchor, im Gegensatze zum *Chorus instrumentalis* (s. d.).

Chotaš (spr. Chotasch), Max, Componist und Chorregent zu Pelhřimov (Pilgram) in Böhmen, geboren den 8. Mai 1831 in Chotěšan, lernte die ersten Anfangsgründe der Musik bei seinem Vater, der Chordirector in Votic war. Im 10. Jahre seines Alters ging er der Studien wegen nach Prag, wo er das Orgelspiel bei Jos. Krejčí, den Gesang bei W. E. Horák studirte. Nachher absolvirte er unter dem Professor Fr. Blažek und Director Pitsch die Prager Organistenschule und wurde im J. 1855 zum Chordirector in Temesvár (Banat) und im J. 1862 in Pelhřimov ernannt, wo er bis jetzt wirkt. Als Componist arbeitete er namentlich auf dem Gebiete der Kirchenmusik und schrieb eine Vocalmesse, eine Figuralmesse, mehrere Gradualien und Offertorien, einen Hymnus für gemischten Chor und Orchester, so wie viele Männer- und gemischte Chöre, die sämmtlich einen tüchtigen Musiker verrathen. M-s.

Chotek, Franz Xaver, Componist, geboren am 22. Octbr. 1800 zu Liebisch in Mähren, ist der Sohn eines Schullehrers und studirte auf dem Gymnasium zu Freiberg. Im J. 1819 begab er sich nach Wien, wo er Philosophie und die Rechte studirte. Erst vom J. 1824 an widmete er sich ausschliesslich der Musik, für die er seit frühester Zeit Beruf in sich gefühlt hatte. Der Hoforganist J. Henneberg und nach dessen Tode (1822) Simon Sechter waren seine Lehrer in der Theorie der Musik und in der Compositionslehre. C. hat im Gebiete der Tanz-, Salon- und Gesangscomposition mehrere Arbeiten durch den Druck veröffentlicht, namentlich ist beachtenswerth seine bei Ricordi in Mailand erschienene »*Anthologie musicale*«, die Conzertstücke aus den Werken von Meyerbeer, Mercadante, L. Ricci, Halévy, Verdi, Lauro Rossi, Pacini, Donizetti für Piano enthält. C. als Componist verstand es wie Wenige für Klavierspieler von einem gewissen Grade von technischer Fertigkeit Pièцen zu componiren, die eben so schulgerecht als melodiös und effectvoll sind. C. starb im Mai 1852 in Wien. M-s.

Chresis (griech.; lat.: *usus*; ital.: *uso*) bildete denjenigen der drei Theile der altgriechischen Melopoie (s. d.), welcher die Tonfolge der Melodie in Rücksicht auf ihre Schönheit und angenehme Fortschreitung der Modulation in sich begriff. Die C. behandelte demnach die verschiedenen Bewegungsarten der Töne Agoge, Ploke, Petteia und Tone, deren Erklärung eigene Artikel gewidmet sind. Die beiden anderen Theile der Melopoie hiessen Lepsis (lat.: *sumtio*; ital.: *presa*) und Mixis (lat.: *mixtio*; ital.: *mescolamento*), welche gleichfalls am betreffenden Orte erklärt sind.

Chrestien, Charles Antoine, auch häufig Chrétien geschrieben, französischer Componist und Orchestermitglied der Kapelle des Königs von Frankreich, lebte als solches um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Paris und gab heraus: »*Pièces de différens auteurs, mises en Trios pour Violons*« (Paris, 1751). Im J. 1760 wurde auch eine von ihm componirte komische Oper, betitelt: »*Les précautions inutiles*«, aufgeführt.

Chrétien, Gilles Louis, französischer Musiker und musikalischer Schriftsteller, ein Sohn oder Neffe des Vorigen, wurde 1754 in Versailles geboren und gehörte seit 1775 der königl. Kapelle als Violoncellist an. Durch die grosse Revolution büsste er diese Stellung ein, kam aber 1807 in die Kapelle des Kaisers Napoleon, in der er bis zu seinem Tode, am 4. März 1811, verblieb. C. galt als ein Violoncellist, der zwar bedeutende Fertigkeit besass, aber wenig Ausdruck zu entwickeln wusste. Aus seinem schriftstellerischen Nachlasse veröffentlichte man bald nach seinem Tode ein Elementarwerk, betitelt: »*La musique étudiée comme science naturelle et comme art, ou gram-*

maire et dictionnaire musical« (Paris, 1811). Dasselbe zeigt C. zwar in gewisser Beziehung als Denker, aber von höchst leichtfertiger und unvortheilhafter Seite; ausserdem ist die ganze Anlage des Buches so oberflächlich und unpraktisch, dass es, trotz des vielversprechenden Titels, keinerlei Bedeutung für die Musikliteratur hat.

Christe, lateinische Anrufungsformel, die in Verbindung mit dem griechischen Imperativ *eleïson* (ἐλέησον) zu Anfang des katholischen Messtextes vorkommt und in dieser Zusammensetzung auf deutsch: »Erbarme dich, o Christus (Messias)« heisst. Im musikalischen Theil der Messe bilden diese Worte den zweiten Theil des ersten Abschnittes oder des Kyrie (s. d.)

Christenius, Johann, Hofcantor zu Altenburg, der ums Jahr 1610 dort im Amte und aus Buttstädt bei Weimar gebürtig war. Von dem äusseren Leben desselben ist uns Nichts bekannt, nur einige seiner Werke berichten noch über seine musikalische Thätigkeit. Wir besitzen von C. folgende: *»Selectissima et nova Cantio, quam Valedictionis erga dedicat Patronis, a 6 vocibus«* (Jena, 1609); »Zwanzig anmuthige geistliche Text, Gebet und Danksagung zu Gott, in feine musikalische Melodias mit vier Stimmen gesetzt« (Leipzig, 1616); »Gülden Venus-Pfeil, in welcher zu finden, newe weltliche Lieder, Teutsche und Polnische Tänze« (Leipzig, 1619); »*Symbola Saxonica*, Fürstlicher Personen tägliche Gedenksprüche mit drei Stimmen gesetzt« (Leipzig, 1620); »*Complementum*, vnd dritter Theil Fest vnd Aposteltägiger Evangelischer Sprüch, so Melchior Vulpius vbergangen, mit 4—8 Stimmen« (Erfurt, 1621) und »*Omnigeni* mancherley Manier newer weltlicher Lieder, Paduans etc.« (Erfurt, 1621). †

Christern, Karl, Liedercomponist und musikalischer Schriftsteller in Hamburg, wo er 1812 geboren ist. Viele Jahre hindurch war er Redacteur der »Hamburger Blätter für Musik«. Bedeutender als seine Liedercompositionen, in denen sich ein anspruchsloses Talent kundgiebt, sind viele seiner Aufsätze, die sich in Musikzeitungen finden.

Christianelli, Filippo (richtiger wohl Cristianelli geschrieben), italienischer Tonkünstler, der um 1600 als Kapellmeister einer Kirche zu Aquileja im Königreich Neapel angestellt war. Nur eines seiner Werke ist gedruckt bis auf uns gekommen; dasselbe führt den Titel: *»Salmi a cinque voci«* (Venedig, 1626).

Christiani, E. H. G., Musikalien-Verleger in Berlin, aus Hamburg gebürtig, erwarb 1819 das Verlagsgeschäft des Dr. Kuhn in Berlin, welches 1825 an die Firma Kosmar & Krause überging, worauf C. in seine Geburtsstadt zurückkehrte und dort eine neue Handlung begründete. In seinem Berliner Geschäfte sind, angeblich zuerst in Deutschland, die Partituren G. F. Händel's mit hinzugefügter Klavierbegleitung, herausgegeben von J. O. H. Schaum, erschienen, ferner Compositionen von L. Berger, B. Klein, W. Gabrielsky u. s. w.

Christiani, Georg Gustav, rühmlich bekannter Klavierspieler aus Regensburg, wo er 1722 geboren war, lebte um 1755 zu Berlin als Kammermusiker und Violinist der Kapelle des Prinzen Ferdinand von Preussen.

Christiani, Lise, französische Violoncellvirtuosin, welche in den Jahren 1845 und 1846 auch in Deutschland, besonders in Wien, Nürnberg, Baden-Baden, Leipzig, Berlin und Hamburg durch ihr fertiges und elegantes Spiel Aufsehen erregte, jedoch bei der Kritik sich widersprechende Urtheile hervorrief. Sie war, wie sie mit Selbstgefühl häufig aussprach, von niedrigster Herkunft und wurde am 24. Decbr. 1827 zu Paris geboren. Dort wurde sie auch für ihr Instrument ausgebildet und von dem Publicum bei ihrem ersten Auftreten mit ausserordentlichem Beifall aufgenommen. In Dänemark, wo sie sich conzertirend seit 1846 längere Zeit aufhielt, wurde sie zur königl. Kammervirtuosin ernannt. Später lebte sie in Russland und starb, auf einer Kunstreise begriffen, 1853 zu Tobolsk in Sibirien. Die Seltsamkeit, eine Dame das Violoncell behandeln zu sehen, mag zu ihrem ephemeren Rufe wohl mehr beigetragen haben, als ihre allenthalben stark angefochtene Künstlerschaft.

Christmann, Johann Friedrich, deutscher Componist und musikalischer Schriftsteller, wurde am 10. Septbr. 1752 zu Ludwigsburg geboren und wuchs in der besten musikalischen Umgebung auf, indem die Mitglieder der vortrefflichen Kapelle

des Herzogs von Württemberg im Hause seines Vaters verkehrten und daselbst auch musicirten. Als er 1762 auf das Gymnasium zu Stuttgart kam, war er bereits ein ziemlich tüchtiger Klavier- und Flötenspieler, der sich sogar vor dem Herzoge hören lassen konnte. Seine musikalischen Studien setzte er auch in Tübingen, wo er, um Theologie zu studiren, die Universität bezogen hatte, emsig fort und verfasste, als er 1779 in Winterthur als Hofmeister angestellt worden war, in seinen Freistunden ein »Elementarbuch der Musik« (Speyer, 1782), welches weithin Eingang fand. Zu gleicher Zeit erschienen auch zuerst von ihm componirte Lieder und Gesänge, welche freundliche Aufnahme fanden. Nachdem C. noch einige Zeit als Hofmeister in Karlsruhe wirksam gewesen, wo er auch die für sein Wissen erspriessliche Bekanntschaft Abt Vogler's und Schmidtbauer's gemacht hatte, erhielt er 1783 eine Anstellung als Pfarrer zu Heutingsheim bei Ludwigsburg, welcher er, immer eifrig mit seiner geliebten Tonkunst beschäftigt, bis zu seinem Tode (1819) vorstand. Von seinen Compositionen, die zu ihrer Zeit in grosser Beliebtheit standen, sind Lieder und Gesänge geistlichen und weltlichen Inhalts, auch einige Klavier- und Flötenstücke als innige Ergüsse eines lauteren Gemüthes zu nennen. Ausserdem gab er mit J. H. Knecht ein »Choralbuch zum neuen württembergischen Gesangbuche« (Stuttgart, 1799; 2. Th. 1816. Fol.) heraus, bei welchem Werke er auch als Componist Antheil hat. Im J. 1789 erschien der zweite Theil seines bereits aufgeführten Elementarbuches, die Generalbasslehre behandelnd. In der gleichfalls bei Bossler in Speyer herausgekommenen »Musikal. Blumenlese« findet man viele Compositionen C.'s, in der ebendaselbst herausgegebenen »Musikalischen Realzeitung« dagegen viele Aufsätze, und namentlich hat er der »Leipz. Allgem. Musikal. Ztg.« viele schätzbare schriftstellerische Arbeiten geliefert.

Christo, Fr. João **de,** portugiesischer Mönch und Tonkünstler, geboren zu Lissabon und gestorben als Mönch im Kloster zu Alcobaça am 30. Juli 1654, war seines vorzüglichen Orgelspiels halber weithin berühmt. Machado, »*Bibl. Lus.*« *Tom. II,* S. 636, führt als C.'s vorzüglichste Werke an: »*O Texto das Paixoëns que se cantão em a Semana santa, composto a 4 Vozes*« und »*Calendas do Natal, e de S. Bernardo*«. †

Christo, Fr. Luiz **de,** geboren 1625 zu Lissabon und als Carmelitermönch 1693 in seinem Kloster gestorben, wahrscheinlich ein Bruder oder naher Verwandter des Vorigen. C. war ein in seiner Zeit sehr berühmter Organist im Kloster Calçado. Machado's »*Bibl. Lus.*« *Tom. III,* S. 83 führt als bedeutende Werke desselben an: »*Praxoens dos quatro Evangelistas a 4 Vozes*« und »*Liçoens de Defuntos, Motetes e Vilhancicos*«. †

Christoph, Wilhelm, preussischer Stabshautboist, war um 1810 in Berlin geboren und trat um 1828 als Clarinettist in das Musikchor des Kaiser-Franz-Grenadier-Regiments, zu dessen Dirigenten er später ernannt wurde. In gleicher Weise wurde ihm auch die Direction des liturgischen Militär-Sängerchors übertragen. Im J. 1853 musste er den König Friedrich Wilhelm IV. auf dessen Reise nach Wien begleiten, um sich mit den etwaigen Vorzügen der österreichischen Militärmusik gegenüber der preussischen bekannt zu machen; von dadurch veranlassten Reformen ist aber Nichts bekannt geworden. C. selbst starb am 25. Febr. 1859 an den Pocken zu Berlin. Seine Begabung als Componist war auffallend gering, sodass selbst die von ihm componirten kleinen Märsche und Tänze ziemlich werthlos dastanden; auch von seinen vielen Arrangements für Militärmusik hat sich nur Weniges zu erhalten vermocht. Wie es scheint, ist auch C.'s anderweitige musikalische Befähigung stark überschätzt worden.

Christophori, s. Cristofori.

Chroma (griech. u. lat.; ital.: *Croma*) bedeutet: a) die Achtelnote, s. Croma; b) das Versetzungszeichen, und zwar ist *C. simplex*, das einfache Kreuz (♯), *C. duplex*, das doppelte Kreuz (×).

Chromameter (a. d. Griech.; franz.: *Chromamètre*) nannten die Pariser Instrumentebauer Roller und Blanchet ein von ihnen erfundenes und 1828 ausgestelltes zur Erleichterung des Klavierstimmens dienendes Werkzeug, welches namentlich die Mühe des Temperirens aufheben sollte, indem es die ganze chromatische Tonleiter

(daher auch der Name) angiebt, nach deren Tonhöhe das Pianoforte eingestimmt wird. Es stellt einen verticalen Monochord dar, der mittels einer Taste zum Erklingen gebracht wird; am oberen Ende ist ein beweglicher Steg angebracht, der durch eine Feder auf verschiedene, mit *C, Cis, D, Dis* u. s. w. bezeichnete Striche gerückt und befestigt werden kann, sodass die Saite, je nach der Stellung des Steges, stets den erforderlichen Stimmton angiebt. Je nachdem man dem Pianoforte eine höhere oder tiefere Stimmung zu geben beabsichtigt, wird auch die Saite des C. höher oder tiefer gestimmt.

Chromatisch (ital.: *cromatico*; franz.: *chromatique*), d. i. gefärbt, farbig, abgeleitet von dem griechischen Substantiv χρῶμα, Farbe, hiess in der Musik der alten Griechen dasjenige Klanggeschlecht, bei welchem die zwei ersten Intervalle eines Tetrachords (s. d.) kleine Secunden (Halbtöne) waren, das dritte folglich den Umfang von drei Halbtönen (übermässige Secunde) haben musste, sodass die zwei Tetrachorde einer Octave nach unserer Weise etwa so zu bezeichnen wären: *e, f, ges, a*; *h, c, des, e* (s. Klanggeschlecht). — In der modernen abendländischen Musik giebt es kein besonderes chromatisches Klanggeschlecht im Sinne der Griechen. Solche Tonfolgen, die wir chromatisch nennen, gründen sich auf eine aus diatonischen und chromatischen Fortschreitungen zusammengeschobene Leiter. Unsere chromatischen Tonreihen schreiten ausschliesslich in Halbtönen fort, und wir nennen auch jede einzelne halbtönige Fortschreitung, sofern sie nicht in der natürlichen (diatonischen) Tonleiter begründet ist, chromatisch. Man unterscheidet demnach auch chromatische Halbtöne, z. B. *f-fis, g-gis* u. s. w. und diatonische, z. B. *fis-g, gis-a* (s. Diatonisch und Enharmonisch). Alles Nähere findet man in den folgenden mit chromatisch zusammengesetzten Begriffen.

Chromatisch-diatonisches System hiess bei den Griechen jede Tonfolge, in der sich Tonstufen aus dem chromatischen und diatonischen Geschlechte zeigten (s. Vermischung der Geschlechter). In der modernen Musik hätte man hiernach wohl Ursache, durch die Gestaltungsfreiheit der oberen Hälfte der Moll-Tonleiter (s. *A*-moll) veranlasst, sämmtliche Moll-Tonleitern, die nicht eine der äolischen Tonart gleiche Intervallenreihung haben, chromatisch-diatonische Tonleitern zu nennen und von einem chr.-d. Syst. in denselben zu sprechen. †

Chromatische Accordgänge nennt man in neuerer Zeit in der Harmonieführung die Aufeinanderfolge mehrerer Accorde, deren Einzeltöne sich in jeder Stimme in der chromatischen Tonleiter (s. d.) fortbewegen. †

Chromatische Diesis ist die griechische Benennung des Dritteltones; arithmetisch gegeben durch das Verhältniss 27 : 26 (s. auch Diesis). †

Chromatische Fugensätze oder bezeichnender Fugenthemata nannte man solche, die Fortschreitungen durch halbe der Haupttonart nicht eigene Töne enthielten, im Gegensatz zu den diatonischen. Folgende Beispiele mögen erläuternd der Beschreibung dienen:



Die leichte und richtige Beantwortung der chr. F., welche geschieht, indem man durch Weglassung der Versetzungszeichen dieselben zu diatonischen macht, beantwortet und dann erst entsprechend mit Versetzungszeichen wieder versieht, wird durch diese Bezeichnung befördert und dies verleiht derselben einen besonderen Werth. †

Chromatisches Geschlecht (griech.: χρωματικόν) hiess bei den Griechen das Tongeschlecht, in welchem Fortschreitungen durch Halbtöne Gesetz waren. Da jeder Tetrachord (s. d.) nur vier dynamische Klänge haben durfte und diese Zahl nur zwei Halbtönen Raum gestattete, so mussten sich die dynamischen Klänge im chr. G.

der Griechen in zwei auf einander folgenden Halbtönen und einer kleinen Terz kundgeben:

†

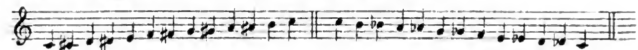
Vgl. d. Art. »Chromatisch« in Sulzer's »Theorie d. schönen Künste« (Lpz., 1773), S. 274.

Chromatische Harfe nannte man eine von Dr. Pfranger in Schleusingen erfundene Harfe, die keiner Umstimmung bedurfte; dieselbe enthielt in mehr als fünf zwölfsaitigen Octaven die ganze chromatische Tonleiter. Obgleich diese Harfe so zweckmässig eingerichtet war, dass man nach einiger Uebung sie rein und sicher behandeln konnte, so hat doch die weit einfachere Pedalharfe (s. d.) diese stets schwieriger zu behandelnde vergessen gemacht. 0.

Chromatisches Horn (franz.: *Cor chromatique*; ital.: *Corno cromatico*), das Ventilhorn, s. Horn.

Chromatische Töne heissen in der modernen abendländischen Musik alle die Töne, welche durch Anhängesylben (*is*, *isis*, *es* oder *eses*) in der deutschen, und durch Zusätze (*dièse* und *bémol*) in der romanischen Tonbenennung gekennzeichnet werden. Ueber die Entstehung der adjectivischen Kennzeichnung in obiger Benennung giebt der Artikel Chromatische Tonleiter Aufklärung. †

Chromatische Tonleiter. Der adjectivische Ausdruck dieser musikalischen Bezeichnung ist vom griechischen Worte χρῶμα, Farbe, abstammend und bedeutet so viel als bunt, vielfarbig. Man nennt so in der Musik eine nicht dynamisch fortschreitende Tonfolge durch die zwölf Halbtöne in der Octave. Woher gerade diese adjectivische Bezeichnung bei den Griechen für ein Tongeschlecht (s. Chromatisches Geschlecht) gekommen, ist nicht bekannt. Zwar wissen wir, dass die Chinesen bei ihrem *Ke* (s. d.) 3000 v. Chr. zur Erzeugung der zwölf Halbtöne farbige Stege anwandten, was wohl zu solcher Ausdrucksweise führen konnte, doch ist bisher nicht nachgewiesen worden, dass diese chinesische instrumentale Einrichtung den Griechen bekannt war und auf eine von ihnen gebrauchte Tonfolgenbenennung eingewirkt hat. Dass unsere Bezeichnung chr. T. davon entstanden, ist eben so wenig anzunehmen. Auch dass dieselbe dadurch sich bei uns einbürgerte, dass man in mittelalterlichen Tabulaturen eine farbige Aufzeichnung der Halbtöne anwandte, ist nicht anzunehmen. Die mittelalterlichen Mühen um die Wiederbelebung der griechischen Sprache und des griechischen Wissens hatte wohl nur zur Folge, dass man diese griechische Tonfolgenbezeichnung für die Aneinanderreihung von Halbtönen in der Octave allmälig einführte. Wenn man nun die Tonfolgen:



chromatische Tonleitern nennt, so ist diese Benennung keine correcte, da diese Tonfolgen eben keine Tonleitern, d. h. dynamische Tonfortschreitungen geben, sondern melodische, indem jeder neue Ton eine Modulation (s. d.) in unserem Geiste ausführt; man müsste somit sie entsprechender Weise »chromatische Tonfolge« nennen. Da aber diese melodische Tonfolge in neuester Zeit in kleinerem oder weiterem Umfange sich äusserst häufig angewandt findet — wohl eine Folge des überaus weit verbreiteten Gebrauches der Tasteninstrumente in der musikalischen Kunst und der leichten Darstellungsweise der chr. T. auf denselben — so hat sich obige Benennung als Eigenname dieser melodischen Tonfolge bei uns eine allgemeine Anerkennung verschafft, die wahrscheinlich noch lange Zeit sich erhalten wird. †

Chromatische Verdichtung hiess bei den Griechen die Fortschreitung durch die Halbtöne ihres chromatischen Geschlechtes (s. d.). Siehe ferner Verdichtung. Dem entsprechend nannten sie die Einzeltöne der Verdichtung je nach ihrer Lage: hochverdichtet, mittelverdichtet oder tiefverdichtet. †

Chronometer. Dieser griechischen Benennung, Zeit-Maass in wörtlicher Uebersetzung, bedient man sich in der Musik für ein mechanisches Instrument, vermöge dessen man den Grad der Bewegung fixirt. Musikalischer Tonmesser, Metrometer, Tactuhr, Rhythmometer, Tactweiser, Tempoanzeiger,

Metronom und dergl. mehr sind die noch sonst gebräuchlichen Namen solcher mechanischen Instrumente. Indem unsere Noten nur zur Andeutung der bezüglichen, relativen Zeitfeststellungen dienen, da sie blos besagen, wie vielmal länger oder kürzer der eine Ton im Verhältniss zum anderen in einem Musikstück gehalten werden soll, doch nicht, wie lange derselbe an und für sich, und man gleichwohl in der Entwickelung der Kunst nach Erfindung der Oper, 1600, vielfach das Bedürfniss fühlte, die unbedingte, absolute Zeitlänge des einzelnen Tones darstellen zu können, gelangte man zu den musikalischen Erfindungen oben genannter Art. Die dynamischen Gesetze in der Physik: »Die Schwingungszeiten gleichlanger Pendel sind gleich« und »Die Schwingungszeiten ungleichlanger Pendel verhalten sich wie die Quadratwurzeln ihrer Länge«, machten auf das unwandelbare Mittel, Tactzeichen dem Auge und Ohr vernehmlich zu fixiren, aufmerksam. Der Erste, nach bisherigem Wissen, welcher ein C. genanntes derartiges mechanisches Instrument construirte, was zur Anwendung in der Musik empfohlen wurde, war der berühmte Physiker Sauveur, 1653 bis 1716 lebend; der erste Fachmusiker dagegen, der in einem musikwissenschaftlichen Werke (*»Elements ou principes de musique«*, Paris, 1698) eine derartige Maschine beschrieb und derselben den Namen C. beilegte, war Loulié. Wenn diese ersten Versuche, die Pendelbewegungen durch Räderwerke, Uhren künstlich zu ersetzen, auch nur kurze Zeit hindurch ein correctes Zeitmaass zu geben vermochten, so war man damals doch damit vollkommen zufrieden. Während des 18. Jahrhunderts, wo die ausgeprägteste Entwickelung der C. mittelst Töne, der Rundtänze (s. d.) stattfand, deren Zeitmaasse in den einzelnen sich für diese oder jene Gattung Interessirenden lebendig lebte, trat das Bedürfniss eines mechanischen C.s weniger hervor. Als jedoch die Rundtänze der verschiedensten Erdgegenden in ihrem musikalischen Theil mehr beachtet, die Kunst in der Instrumentalmusik, als nur geistig zu durchlebende Zeitbewegungen dieselben pflegend, je nach ihrem rhythmischen Interesseerregen sie einbürgerte und die Zeitdauer der durch die Musik zuerst nur geregelten Körperbewegungen dem Allgemeinbewusstsein entrückt wurden, machte sich die Nothwendigkeit eines C. in der Musik wieder sehr fühlbar und war Grund vieler Erfindungen, die diesem Zeitbedürfniss Rechnung zu tragen suchten. Ja, um der vom Tanze getrennten Musik die correcteste Form geben zu können, scheint sich der Erfindungsgeist gerade darauf zuerst geworfen zu haben, Apparate zu bauen, die, dem Dienst des griechischen Koryphaeos (s. d.) ähnlich, eine fortwährende allgemein hörbare Zeitlängenbestimmung sich zu unterziehen vermochten, welche Apparate, als man das Störende dieser Tactbezeichnung in der abendländischen Musik zu empfinden anfing, den weniger laut die Zeittheile angebenden C.n Platz machten. Wir finden dem entsprechend ganz im Anfange des 19. Jahrhunderts gleichzeitig mehrere in Gebrauch, die jetzt nur noch dem Namen nach bekannt sind: den Stöckel'schen C., ein Räderwerk, das durch Aufschlagen auf eine im Apparat befindliche Glocke die Zeiten markirte; den Wenk'schen C., der leise knisternd die Zeitpulse angab, von der Musik also wahrscheinlich übertönt wurde; und einen in Form einer Taschenuhr von F. Guthmann construirten C., ebenfalls mit Schlagwerk. Im neunten Jahrgange (1806) der »Allgem. Musikal. Zeitg.« Nr. 8, ist uns eine ausführlichere Beschreibung dieses C.s erhalten. Gleichzeitig fast, 1813 und 1814, fanden sich zwei Männer in Deutschland, die C. empfahlen, welche der sonstigen Zeiteintheilung das Normalmaass zu ihren Feststellungen entnahmen und in gleicher Weise auch die Unterabtheilungen des C.s gestalteten, der Musiktheoretiker Gottfried Weber (s. d.) und der Mechaniker Mälzel. Ersterer unterbreitete seiner Erfindung das ursprünglichste Darstellungsmittel, den Pendel, dessen sichtbare Auslassungen dem Musiker in unhörbarer Art den Tact überlieferten; Letzterer dagegen wandte sich aus praktischen Gründen dahin, ein Räderwerk mit Pendel zu construiren, welches, den musikalischen Anforderungen entsprechend, in leiser Weise seine Bewegungen hörbar machte: Beide haben ihre sich gestellte Aufgabe in einer noch bis heute unübertroffenen Weise gelöst. Der Weber'sche C. besteht aus einem schmalen mit einer Zahlenscala von 50 bis 160 versehenen Bändchen, an dessen Ende, wo die höchsten Zahlen befindlich, eine Bleikugel angebracht ist. Die angeführten Zahlen, vor ein Musikstück geschrieben,

woneben nach einem Gleichheitszeichen eine Note stand, bestimmten: von welcher Stelle an das Bändchen als Pendel gebraucht werden musste, wenn eine Pendelbewegung genau der Zeitdauer der neben dem Gleichheitszeichen stehenden Note. Die Zahlen waren in der Weise neben Striche auf dem Bändchen gesetzt, dass ihre Zahlenwerthe stets anzeigten, wie viel Einzelbewegungen in einer Minute durch ein Pendel von dieser Länge ausgeführt wurden. Da nun nach obenerwähnten dynamischen Gesetzen die Pendellängen nach einem Normalmaass berechenbar, so stellte sich heraus, dass alle von Weber gewählten Zahlen durch folgende tabellarisch verzeichnete Metermaasse correct gegeben wurden.

Largo.	50 =	1,4298 M.
	52 =	1,3220 -
	54 =	1,2258 -
	56 =	1,1399 -
	58 =	1,0626 -
	60 =	0,9929 -
Larghetto.	63 =	0,9006 -
	66 =	0,8205 -
	69 =	0,7508 -
	72 =	0,6895 -
	76 =	0,6188 -
	80 =	0,5585 -
	84 =	0,5065 -
	88 =	0,4615 -
	92 =	0,4225 -
	96 =	0,3878 -
Adagio.	100 =	0,3574 -
	104 =	0,3305 -
	108 =	0,3064 -
	112 =	0,2844 -
	116 =	0,2656 -
	120 =	0,2482 -
Allegro.	126 =	0,2251 -
	132 =	0,2051 -
	138 =	0,1877 -
	144 =	0,1723 -
	152 =	0,1517 -
	160 =	0,1396 -

Neben diesen Zahlen empfahl Weber die unter der italienischen Benennung allgemein bekannten Tempobezeichnungen zu setzen, damit man sah, durch welche Längen dieselben herstellbar. Die Zahlenscala scheint ein Erbtheil früherer Erfindungen in diesem Kunstgebiete gewesen zu sein. Der so klar denkende Weber empfahl statt derselben einfach die Pendellänge zu setzen, z. B. statt 𝅗𝅥 = 76 sollte man schreiben 𝅗𝅥 = 0,6188 Meter, indem dadurch Jedem, dem das Längenmaass zur Hand war, die Darstellung des Zeitmaasses möglich, während die gebräuchliche Schreibweise erst den Besitz einer Reductionstabelle forderte (s. »Lpz. Allg. Mus. Ztg.« im J. 1813, Nr. 27, S. 441). Dieser ganz naturgemäss eingerichtete C. hat sich in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts neben dem Mälzel'schen einer sehr weiten Verbreitung in Deutschland erfreut, jetzt jedoch sieht man ihn nur noch selten. Der Grund der Verbreitung dieses C.s lag jedenfalls in seiner Billigkeit und seiner die Naturerkenntniss sofort belegenden Einfachheit; dass er jetzt immer mehr verschwindet, rührt wohl einerseits daher, dass er in seiner Ausdehnung bei der Anwendung so verschieden ist und desshalb umständlicher bei der Benutzung als ein Mälzel'scher C., so wie anderentheils in dem noch schliesslich besprochenen Gange der neuesten Kunstentwickelung selbst. — Fast um dieselbe Zeit erfand, wie erwähnt, der Wiener Mechanikus Mälzel (s. d.) einen C., worüber die erste Nachricht aus Wien, vom 16. Novbr. 1813 datirt, in der »Allgem. Musikal. Ztg.« sich vorfindet. Dieser C. war ein Räderwerk, das in einem pyramidenförmigen Kasten befindlich, dessen eine Seite abgenommen werden konnte. Nach der Wegnahme der Oberseite kam eine gleichgestaltete zu Gesicht, auf der sich eine Strichscala befand, die mit Zahlen versehen, und vor derselben ein in gleicher Weise mit Strichen versehenes Metallstäbchen: in einer bestimmten Stellung des Stäbchens decken sich die Striche desselben und die auf der inneren Pyramidenseite. Das Metallstäbchen, ein Pendel, dessen fester Endpunkt unterhalb, trägt ein bewegliches Metallstück, welches nach Willkür so gestellt werden kann, dass es gerade eine Linie des Stäbchens berührt. Dasselbe giebt, durch das Räderwerk bewegt, eine solche Anzahl Schwingungen in der Minute, wie der Pendel eines Weber'schen C.s, wenn man ihn von der Stelle ab schwingen lässt, wo dieselbe Zahl steht, welche die innere Pyramidenseite des Mälzel'schen C.s da zeigt, wo das bewegliche Metallstäbchen endet. Das Räderwerk, erst ein Geheimniss, dann vor Nachahmung durch Patent geschützt und jetzt Jedem leicht anschaulich und begreifbar, ist sehr einfacher Natur, befindet sich in der unteren Hälfte der Pyramide und wird mittelst Federkraft in Bewegung gesetzt, wenn der Pendel frei ist. Der Erfinder hat diesem C. den Namen Metronom gegeben, welche Benennung aus den griechischen Wörtern μέτρον, Maass, und νόμος, Regel oder Gesetz, zusammengesetzt ist; noch heute ist derselbe unter der Bezeichnung »Mälzel's Metronom« allgemein bekannt, ja man kennt fast keinen anderen. »Und«, sagt Gottfried Weber schon in seiner »Theorie der Tonsetzkunst« (3. Aufl., S. 89), »in der That verdiente Mälzel's Maschine dies Glück eher, als jede andere bis jetzt ersonnene, theils wegen ihres schönen inneren und äusseren Mechanismus, theils auch insbesondere darum, weil der Erfinder ihr

gerade die Eintheilung gegeben hat, dass ihre Nummern alle Mal zugleich anzeigen, wie viel solche Schläge die Dauer einer Zeitminute ausmachen!« — Es bleibt nach dieser Aeusserung noch zweifelhaft, ob die Zifferscala von Weber oder Mälzel erfunden ist, ja es scheint sogar wahrscheinlich, dass schon früher ein C. eine ähnlich eingerichtete gehabt habe. Noch ist schliesslich zur Beschreibung des Mälzel'schen Metronom nachzutragen, dass man in neuester Zeit noch die Zifferleiter nach beiden Seiten hin erweiterte. Die Auslassung Weber's in Bezug auf Mälzel's Metronom und der dadurch auch gepflegten Zifferscala, dass die metronomischen Zeichen (Zahlen) nicht nur allein allen Nichtbesitzern solcher Maschinen unnütz, sondern selbst dem Besitzer einer solchen nur da ausführbar sind, wo er dieselbe gerade neben sich stehen hat, und dass man desshalb es um so lebhafter wünschen müsse, dieselben umgehen zu können, hat bis heute noch keine Erfüllung erlebt, was wohl zuvörderst darin seine Begründung findet, dass Kunstaufführungen doch nur da stattfinden, wo eben die zu denselben nöthigen Mittel vorhanden sind, und falls ein C. zu den als nothwendig erachteten gerechnet würde, jedenfalls auch für dessen Vorhandensein Sorge getragen werden könnte. — Wenn die metronomischen Bestimmungen für die blosse Wiedergabe der Musik zu den strengen Rundtänzen fast eine Nothwendigkeit waren, so ist diese Nothwendigkeit in neuester Zeit fast ganz verschwunden, indem man diese musikalischen Formen in ehemaliger Reinheit fast gar nicht mehr pflegt, sondern nur dieselben, oft unbewusst, benutzt, um angenommenen Gefühlsausdrücken eine glatte Gestaltung zu geben. Ja, durch diese sogenannte Gefühlsausdrucksbefleissigung sind sogar nicht allein die früheren Tanzformen mit einander vermengt, sondern auch die leitenden Melodien in vielstimmigen Tonsätzen als solche, die oft durch subjective Annahmen vom Tonsetzer, seien es Worte, Gedanken oder tonliche Vorbilder, welche dazu Anlass gaben, erschaffen worden. Dieselben bedingen von dem Interpreten eine gleich unbestimmt wechselnde Tempoart und eine mehr empfunden zu nennende Darstellungsweise, die nicht mittelst eines C.s zu bestimmen ist. Schon Aehnliches fühlte man früher bei Musiken zu dramatischen Scenen und hielt desshalb die C. nur für zweckdienlich, die ersten Anfänge der Zeitbewegungen einer Musik zu regeln. Die Fortentwickelung in dem zeitlich geforderten Geiste überliess man damals schon dem Dirigenten. Eben so verfährt man in neuester Zeit auch bei nur instrumentalen Tonwerken, und z. B. hat R. Wagner in seiner Abhandlung »Ueber das Dirigiren« (Leipzig, 1870) nur in einer leider etwas laienhaften Auseinandersetzung gerade dieser Neuzeitentwickelung der instrumentalen Tonschöpfungen sich befleissigt, für den eigentlichen Leiter in einer symphonischen Tonwelt den dem Griechischen entnommenen Ausdruck »Melos« einzuführen, welche Bereicherung der musikalischen Nomenclatur als von ihm, der das Deutschthum in der Musik in That und Wort zu entwickeln sich zur Lebensaufgabe gestellt hat, ausgehend, zu bedauern ist. Zu diesen neuesten künstlerischen Entwickelungsansprüchen gesellen sich noch nicht zu unterschätzende, durch die örtlich vorhandenen Mittel bedingte und zu beobachtende Nothwendigkeiten, welche oft, so wie ein noch herrschendes Auffassungsvermögen der Hörer, eine Moderirung der Tempi fordern und eine Darstellung nach dem C. geradezu verbieten. Man denke sich einen Dirigenten an der Spitze eines Orchesters, dessen Glieder nicht zu den höheren Priestern der Kunst gehören, denen aber für einen kleineren Bezirk die Vermittelung der zeitlichen Tonschöpfungen obliegt, so wird der Dirigent um der Spieler selbst willen und um zugleich eine klare tonliche Wiedergabe eines Werkes zu ermöglichen, ein langsameres Tempo erwählen müssen, als es der Tonsetzer verlangt hat. Ja, ein schnelleres Tempo, wenn selbst seine Orchestermitglieder demselben zu folgen vermöchten, würde den Hörern oft ein unverständliches Tonleben bieten, da dieselben zu einem schnelleren erst erzogen werden müssten. Dem entgegengesetzt erlebt man in grossen Städten oft, wo viel musicirt wird und die Orchesterglieder fast gar keine technischen Schwierigkeiten in der Darstellung kennen, dass die Dirigenten Tonschöpfungen in weit grösserer Schnelle executiren lassen, als der Componist selbst sie vorschrieb; eine Folge des gesteigerten geistigen Erkennens und Auffassungsvermögens, was oft sich sehr zum Nachtheil der Werke selbst bemerkbar macht. Oft gebieten auch die Raumverhältnisse des Ortes,

wo ein Tonstück ausgeführt wird, ein bestimmtes Tempo desselben, indem jede andere Darstellung die Klarheit rauben würde. Aus allen diesen Gründen sieht man in neuester Zeit C. zur Regelung der Tempi bei Musikaufführungen gar nicht mehr im Gebrauch; nur Fachmusiker bedienen sich derselben noch bei häuslichen Präparationen zu Kunstleistungen, um sich das Anforderniss des Componisten zu eigen zu machen und um nach den Umständen und ihrem Gedächtniss demselben so viel als möglich gerecht zu werden. Eine Vermerkung der Tempi nach dem C. durch die Componisten neben den Tonstücken findet in neuester Zeit immer weniger praktische Anwendung, sodass man fast annehmen darf: durch die tonschöpferischen Bemühungen und die Darstellungen derselben sei in neuester Zeit eine fühlende Uebereinstimmung der Künstler entwickelt worden, die sogar durch stete Uebung und gegenseitigen Verkehr nur noch immer mehr befördert werden kann. Wenn somit augenblicklich die Anwendung des C. zur Angabe für die geforderten Tempi wohl nicht als eine Nothwendigkeit erscheint, so ist doch dieselbe von sehr grossem statistischen Werthe, um verfolgen zu können, wie die Tempoauffassung der Componisten von der des jedesmaligen Dirigenten sich unterscheidet, und wenn z. B. bei den Werken Händel's, Mozart's und früherer Meister eine chronometrische Feststellung sich befände, so würde man Gewissheit darüber erlangen können: ob nicht alle heutigen Darstellungen davon unterschieden wären, d. h. ob nicht eine Wandlung in der Schnelligkeit der Tempi stattgefunden hätte. Es wäre nach allen diesen angeführten Erfahrungen sehr zu wünschen, dass die Componisten bei von ihnen im bestimmten Zeitmaass gedachten musikalischen Gedanken, welche, wie oben erwähnt, R. Wagner unter der Benennung »Melos« kennzeichnet, das Tempo genau nach dem C. vermerkten, wie es z. B. Meyerbeer stets gethan hat. Um nun durch jeden noch gebräuchlichen C. ohne Reductionstabelle eine sofortige Wiedergabe der gewünschten Zeitbewegung zu ermöglichen, wäre zu empfehlen, dass man neben der Note die Pendellänge nach dem Metermaasse notirte und in Klammern dabei die Zahl der Pendelschwingungen vermerkte, welche in einer Minute stattfinden: 𝅗𝅥 = 0,3574 (100). Selbst erst noch zu erfindende C. würden nach einer solchen Notirung der Zeit sofort das Tempo zu geben im Stande sein, wenn sie als Verbesserungen der jetzt gebräuchlichen C. angesehen werden sollen. C. B.

Chrotta, auch (nach Eliminirung des Gaumenlautes) *Rotta* genannt, ist der Name eines Streichinstrumentes, dessen erste Ausbildung im 12. Jahrhundert sich wahrscheinlich in Frankreich vollzogen hat. Ueber die Entstehung dieser Benennung giebt der Artikel »*Crout*« einigen Aufschluss. Die Umwandlung des Instrumentenamens *Crout* in *Chrotta* geschah wahrscheinlich auch schon im 12. Jahrhundert, als die *Crout*, in Anbetracht ihrer zweifachen Bestimmung in der Musik, die Gestalt eines länglich runden Kastens, der hinterwärts mandolinenartig gebogen war, mit Beibehalt der Durchgriffsöffnung, angenommen hatte, und einen Bezug zwischen drei und sechs Saiten besass. Neben dieser Ausbildung der *Crout*, die sich ohne Veränderung selbst bis ins 13. Jahrhundert erhalten haben mag, hatte sich aus dem *Crout* jedoch nicht minder schon im 12. Jahrhundert auch noch eine weitere Gestaltung ergeben, welche wohl C. genannt wurde und in der Form von ersterer schon beträchtlich abwich. Diese C., von vornherein von sehr verschiedenem Umfange beschafft, glich bald einer heutigen Guitarre, bald einem gestreckten Violoncell, hatte bald einen längeren, bald einen kürzeren Hals und besass entweder drei oder vier Darmsaiten, die über einen Steg gespannt waren. Beim Spiel ward sie mit der linken Hand oberhalb des Halses umfasst, je nach ihrem Umfange entweder gegen die Hüfte gestemmt oder auf den Schenkel gestützt, oder aber wie das Violoncell zwischen beide Beine gestellt, und während die linke den Ton bestimmte, mit der rechten mittelst eines sehr langen und starken Bogens gestrichen. Die fast gleichzeitig mit der C. in Italien und Deutschland sich ausbildenden Formen der Streichinstrumente: *Viola* (s. d.) und *Gigue* (s. Geige) erhielten gesellschaftlich überall bald den Vorzug, und diese Bevorzugung verursachte, dass die C. schon mit dem Ende des 13. Jahrhunderts fast gänzlich aus dem musikalischen Gebrauch verschwand. B.

Chrysander, Friedrich, vortrefflicher und hochgeschätzter musikalischer Schrift-



steller, geboren am 8. Juli 1826 zu Lübtheen in Mecklenburg, studirte in Rostock und wurde Dr. phil. Auf Reisen hat er längere Zeit in England gelebt, dann sich in Lauenburg niedergelassen, von wo er, mit Ackerwirthschaft beschäftigt, nach Vellahne in Mecklenburg zog. Gegenwärtig lebt er auf seinem Landgute zu Bergedorf bei Hamburg. Genauere biographische Notizen in die Welt kommen zu lassen, scheint er selbst zu vermeiden. C. ist ein eifriger Verehrer, Kenner und Beförderer der alten, so wie der modern-classischen Musik und ein eben so heftiger Gegner der neuen und neuesten Richtung in der Musik, die er in der von ihm 1868 bis 1871 redigirten »Allg. Musikal. Ztg.« unermüdlich bekämpfte. Sein Hauptwerk auf musikalisch-literarischem Gebiete ist die mit bewundernswerther Kenntniss, Ausdauer und grossem Sammelfleiss zusammengestellte Biographie G. F. Händel's, von der seit 1858 (Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel) drei Bände erschienen sind. Diesem Denkmal deutscher Intelligenz dürfte vielleicht nur die O. Jahn'sche Mozart-Biographie zur Seite zu stellen sein. Als einer der kenntnissreichsten und gediegensten Händel-Verehrer der Gegenwart ist er auch wesentlich bei der Herausgabe der Werke der Händel-Gesellschaft beschäftigt. Schon früher hat er zwei werthvolle Abhandlungen »Ueber die Moll-Tonart in den Volksgesängen« und »Ueber das Oratorium« (Schwerin, 1853) veröffentlicht und in neuerer Zeit hat er auch nach und nach mehrere Bände Jahrbücher für musikalische Wissenschaft erscheinen lassen. Die Einseitigkeit seiner Ansichten und die Hartnäckigkeit, mit welcher er dieselben verficht, haben sein Ansehen ganz neuerdings erschüttert. Wie er in seiner Vorliebe für Händel schon gegen J. S. Bach vielfach ungerecht wird, so stellt er sich noch mehr mit den von der Gegenwart adoptirten künstlerischen Anschauungen in Gegensatz.

Chrysante von Madyta, Bischof zu Dyrrhachium in Illyrien, war anfangs Kirchensänger und Musiklehrer zu Konstantinopel, wo er um 1815 lebte. Er hat sich ein eingreifendes Verdienst um die Musik dadurch erworben, indem er es mit veranlasste, dass man mit einer vereinfachten Notirung des griechischen Kirchengesanges vorging. Seine Ansichten und Vorschläge zu diesem Gegenstand hat er in ein eigenes Buch, betitelt: »Εἰσαγωγὴ εἰς τὸ θεωρητικόν« u. s. w., niedergelegt.

Chrysantinische Spiele waren Feste der alten Griechen, welche in der Nähe von Sardes, der Hauptstadt Lydiens, geräuschvoll gefeiert wurden und bei welchen auch Preise für musikalische Wettstreite eine Rolle spielten.

Chrysogon, ein berühmter Sänger des alten Griechenlands, dessen Lebenszeit ungefähr mit der Christi parallel läuft, war, nach Plutarch's Zeugniss wenigstens, der Erfinder eines Instrumentes, mit dem er seinen Gesang begleitete. Durch ausschweifenden Umgang mit Weibern soll er seine schöne Stimme vor der Zeit verloren haben.

Chrysostomus, Johannes, der Heilige, der berühmteste und ausgezeichnetste Redner der alten christlichen Kirche, geboren zu Antiochien 347 n. Chr., gestorben in der Verbannung zu Komana im Pontus am 14. Septbr. 407, hat in Konstantinopel, wo er seit 397 Patriarch war, u. A. auch viel für die Verbesserung des alten Kirchengesanges gethan. In seiner Gemeinde war bereits ein ziemlich ausgebildeter Sologesang, Gemeindegesang und antiphonischer Gesang gebräuchlich. (S. hierüber: A. Thierfelder, »*De Christianorum psalmis et hymnis etc.*«, Leipzig, 1868.) In seinen Predigten tadelte C. oft die Missbräuche, die sich bereits damals in den Kirchengesang eingeschlichen hatten, und wies darauf hin, wie die Gläubigen zu ihrem Gotte singen sollten.

Chrysothemis, ein berühmter Kitharist Griechenlands, der als Sohn des Karmanor, auf Kreta geboren und als Schüler des Linus aufgeführt wird. Aus dessen Händen soll er auch die dreisaitige Lyra erhalten haben, welcher er jedoch eine vierte hinzufügte, welche Verbesserung ihn befähigte, der erste Sieger in den pythischen Spielen (s. d.) zu werden. 0.

Chundovuty heisst die vierte Stufe von den 22 *Sruti*'s (s. d.) in der Octave der altindischen Scala, in der siebenstufigen Eintheilung mit dem zweiten, *ri* (s. d.) genannten Tone zusammentreffend (s. Indische Musik). 2.

Chuppin, Emma, eine ziemlich bekannt gewordene französische musikalische Schriftstellerin, welche um 1810 zu Caën geboren ist.

Churchill, John, Verwandter des englischen Satirikers Charles C., war ein ziemlich beliebter Componist von Gesängen und Klavierstücken, der gegen Ende des 18. Jahrhunderts in London lebte.

Churchyard, Thomas, englischer musikalischer Schriftsteller, welcher um 1595 in London lebte.

Chustrovius, Johann, Kirchenmusikdirector in Lüneburg, von dessen Werken ein Band, betitelt: »*Sacrae cantiones quinque etc.*« (Frankfurt, 1603), erhalten geblieben ist.

Chutte, altfranzösisch für das neufranzösische Wort *chûte*, Fall, wurde in musikalischer Beziehung in der Roccoccozeit als Name für besondere Tonverzierungen gebraucht. Mr. d'Anglebert, 1679, führt in der Vorrede zu seinen »*Pièces de clavecin*« besondere Häkchen als Zeichen für die verschiedenen Arten der C.s an. Für die nur unter C. verstandene Tonverzierung galt folgendes Zeichen: , das nachstehende Ausführung verlangte. *Ch. sur une notte,* fast in gleicher Weise notirt, musste so gespielt werden. *Ch. sur deux nottes,* so , erhielt diese Darstellung. *Double Ch. à une tièrce,* in anderer Weise markirt , wurde so ausgeführt, und *double Ch. à une notte*, ähnlich markirt , erhielt diese tonliche Gestaltung. Alle diese Tonverzierungen sind unserem heutigen Ueberziehen (s. *Portamento*) des Tones nicht unähnlich gewesen. Die Benennung C. für dieselben ist uns jedoch schwerer verständlich, als für die von Mr. Loulié, 1698, eben so genannte Tonverzierung, von der er in seinen »*Elements de Musique*« Seite 79 beschreibend sagt: »*La chutte est une inflexion de la Voix d'un Son fort ou ordinaire à un petit Son plus bas*«, und dass diese Tonverzierung nur durch einen Strich angezeigt wird:

welches Zeichen nachfolgende Ausführung fordert:



Jetzt hat die Benennung eben so wie diese Tonverzierung nur noch einen Werth, wenn man Tonstücke aus jener Zeit, die mit solchen Zeichen versehen sind, zu Gehör bringen will. †

Chwatal, Franz Xaver, geboren am 19. Juni 1808 zu Rumburg in Böhmen, hat sich als Componist besonders leichterer und instructiver Klaviersachen einen weitgehenden Ruf erworben. Sein Vater, Instrument- und Orgelbauer in Rumburg, Nachkomme einer im Hussitenkrieg grösstentheils ausgewanderten böhmischen Adelsfamilie, war C.'s erster Lehrer im Klavierspiel, bei dem er schon früh sehr bedeutende Fortschritte machte; im 8. Jahre liess er sich schon öffentlich hören. Von 1822 bis 1835 in Merseburg als Musiklehrer lebend, bildete C. sich durch Selbststudium für die musikalische Composition aus und veröffentlichte dort seine ersten 25 Werke für Piano und sein fast von jedem Männerchor noch heute gern gesungenes Quartett: »Nacht, o Nacht«. Seit 1835 lebt C. als geachteter Musiker in Magdeburg, von wo aus er bis jetzt 245 Werke in ungefähr 700 Heften, meistens für Klavier, veröffentlicht hat. Seine instructiven Werke, namentlich seine beiden Klavierschulen, Op. 93,

und Op. 135, werden in vielen Seminarien und höheren Lehranstalten des Vaterlandes geführt; selbst in Boston ist durch Nachdruck, mit englischem Text versehen, die eine derselben in Gebrauch gekommen und zeugt für die Tüchtigkeit C.'s als Lehrer. Auch Compositionen humoristischer Natur sind aus C.'s Feder geflossen; wir nennen nur seine »Weihnachts-Sinfonie« Op. 183 und »Eine heitere Schlittenpartie« Op. 193. Noch ist dieser Born musikalischer leichterer Kunstschöpfungen nicht versiegt; wenn auch seltener, doch noch oft genug erfreut C. seine Verehrer durch neue Gaben. †

Chwatal, Joseph, rühmlichst bekannter Orgelbauer zu Merseburg, geboren am 13. Januar 1811 zu Rumburg in Böhmen, Bruder des Vorigen, übernahm im J. 1835 das Orgelbau-Geschäft seines Vaters im Heimathsorte. Eine Verminderung seiner Berufsthätigkeit in Böhmen und die Aussicht einer grösseren Verwerthungsmöglichkeit seiner das Orgelbaufach betreffenden Erfindungen veranlassten C., sein Geschäft nach Merseburg zu verlegen, wo derselbe bis heute in rührigster Weise unter der Firma Chwatal und Sohn seinem Geschäfte obliegt. Mehrere Erfindungen werden demselben zugeschrieben. Im J. 1850 erfand C. eine Metall-Tractur, die zuerst in der Stadtkirche zu Neustadt-Magdeburg angewendet ist. Dieselbe besteht aus liegenden Wellen von Eisen mit Aermchen von Messing, die durch einen Lacküberzug vor Rost geschützt werden. Der Hauptheil der Tractur liegt unter der Claviatur, die beiden anderen Theile unter den Windladen. Leichte Spielart, sofortige Ansprache der Pfeifen und grössere Widerstandsfähigkeit gegen Witterungseinflüsse sollen die Vorzüge dieser Construction ausmachen. Im J. 1861 erfand C. die Knopfventillade, welche weder Schleifen noch Cancellen hat, da jeder Pfeife ihr besonderes Spielventil gegeben ist, wodurch präcise Ansprache der Pfeifen, geräuschloses Spiel und jederzeit leichtes Ziehen der Registerzüge erzielt wird. Von sonstigen durch C. eingeführten Verbesserungen in der Orgelbaukunst sind noch zu erwähnen: die Anwendung von Knochenblättchen statt der Pulpeten, einer verbesserten Einrichtung der Windkastenspunde und Spielventile; eine neue Construction der Flötenstimme, welche diesen Registern eine überaus liebliche und naturgetreue Tonfarbe giebt, und eine neue Art der Windregulation. Auch construirte C. mancherlei mechanische Werkzeuge zur Orgelbaukunst in anerkannt neuer Weise, von denen besonders der Distributions-Zirkel (s. d.) sich allgemeinerer Anerkennung erfreut. — Seit 1870 ist der älteste Sohn C.'s, Bernhard C., geboren 1844 zu Merseburg, Theilnehmer des Geschäftes. †

Chyträus, David, ein bekannter protestantischer Theolog, geboren am 26. Februar 1530 zu Ingelfingen in Schwaben, studirte in Tübingen und Wittenberg und wurde 1551 Professor zu Rostock. Er wohnte 1555 dem Reichstage zu Augsburg und dann den Religionsgesprächen zu Torgau, Worms, Naumburg und anderwärts bei. Durch den Kaiser berufen, organisirte er die protestantischen Kirchen in Oesterreich und Steiermark und starb am 25. Juni 1600. Dass er musikalisch begabt und bewandert war, geht aus vielen seiner theologischen Schriften hervor; u. A. handelt das ganze dritte Capitel des Appendix zu seinen »*Regulae studiorum*« über Musik.

Chytry, ein ausgezeichneter Violinvirtuose, welcher um 1740 zu Holoben in Böhmen geboren war. †

Ci ist in der Bebisation (s. d.) die syllabische Benennung unseres *cis* genannten Tones.

Ciaconna oder **Ciacona** (ital.; franz.: *Chaconne*) ist der Name eines ernsten, edlen Tanzes, der besonders in früheren französischen Opern häufige Anwendung fand. Das Vaterland desselben, Italien oder Spanien, ist bisher nicht festzustellen möglich gewesen; für Spanien spricht Roquefort, für Italien die noch allgemein übliche italienische Benennung. Die C., durch Aneinanderreihung grosser und schnell vollendeter Tanzschritte in langsamerer Folge wie die Pas des Menuetts ausgeführt, unseren Rundtänzen also durchaus unähnlich, muss in ihrer Blüthezeit, die körperliche Grazie des Tänzers offenbarend, sehr beliebt gewesen sein, wenn die vielen erhalten gebliebenen Compositionen dieses Tanzes als dafür sprechend erachtet werden können. Sie wurde im $^3/_4$-Tact notirt, hatte vier- höchstens achttactige Perioden, zeigt in ihrer Melodik eine Menge kleiner Variationen über ein kurzes Thema, welche sich über

einem stets mit gleichmässiger Begleitung versehenen wiederkehrenden Basse ausbreiten, und wurde oft mit dem Gesange eines Tanzliedes gegeben. Nur eine im Vierviertel-Tact notirte C. befindet sich nach Mittheilung Türk's in seiner »Klavierschule« (1802, S. 450) in dem 1781 zu Paris gestochenen Werke: »*Principes du Violon par M. L'Abbé le Fils*« S. 26. Jetzt findet sich diese Kunstform nur noch in den zuweilen gehörten Opern Gluck's: »Armida« und »Alceste«. In der Tanzkunst ist das Andenken an diesen Tanz durch Benennung eines beim Herumdrehen des Körpers zu machenden Pas bis heute auch noch in Erinnerung geblieben. †

Ciaconnetta (ital.), eine nach Umfang und Form verkleinerte *Ciaconna*.

Ciaffoni, Pietro, italienischer Componist der römischen Schule, der um 1750 zu Rom lebte und von dem noch einige Kirchencompositionen im guten kirchlichen Style erhalten geblieben sind.

Ciaja. Zwei Componisten dieses Namens haben sich in Italien hervorgethan. 1) Alessandro C., dessen Lebenszeit unbekannt, ist nur durch die von ihm erhaltenen »*Lamentationes sacrae a voce sola et Basso contin.*« bekannt. 2) Azzolino Bernardino della C., von dem auch nur bekannt, dass er am 21. Mai 1671 zu Siena geboren war, hat gleichfalls durch ein Werk sein Andenken bis auf uns gebracht; dasselbe ist betitelt: »*X Salmi a 5 voci con 2 V. obligati e Violetta a beneplacito*« Op. 1 (Bologna, 1700). C. war übrigens zugleich ein trefflicher Orgelspieler, wie Orgelbauer, und die von ihm 1733 vollendete Orgel der Kirche San Steffano in Pisa gilt für eine der vorzüglichsten in ganz Italien. †

Ciampi, Filippo, italienischer Kirchencomponist, der aus Rom gebürtig war und ebendaselbst um 1750 als Kapellmeister lebte. Compositionen von ihm, die eine gediegene Schule documentiren, sind nur im Manuscript erhalten geblieben.

Ciampi, Francesco, italienischer Violinvirtuose und geschickter Componist, namentlich von Opern, geboren 1704 zu Massa, lebte seit 1728 in Venedig, wo die meisten seiner sehr beliebt gewordenen Opern zur Aufführung kamen. Die Namen der hervorragendsten davon sind: »*Adriano in Siria*«, »*Amore in caricatura*«, »*Antigono*«, »*Catone in Utica*«, »*Gianguir*«, »*Il negligente*«, »*Onorio*« u. s. w. Burney führt auch mit grossem Lobe eine Messe und ein *Miserere* von C. an; das letztere befindet sich als Manuscript in der k. k. Hofbibliothek zu Wien und ist in der That ein sehr interessantes und schätzbares Werk.

Ciampi, Legrenzio Vincenzo, italienischer Operncomponist von bedeutendem Rufe, geboren 1719 in der Nähe von Piacenza, studirte in letzterer Stadt bei dem Kapellmeister Rondini. Von vorzüglicher musikalischer Begabung wie er war, erlangte er schon frühzeitig seine volle Ausbildung und konnte als Jüngling mit den Opern »*L'Arcadia in Brenta*« und »*Bertoldo alla corte*« eben so grosses Aufsehen wie Erfolg erringen. Mit einem trefflichen Rufe ausgerüstet, ging er 1748 mit einer italienischen Gesellschaft nach London und brachte daselbst folgende Opern zur Aufführung: »*I tre cicisbei ridicoli*«, »*Adriano in Siria*«, »*Il trionfo di Camilla*«, »*Didone*« und das Pastizzio »*Tolomeo*«. Ebenfalls in London veröffentlichte er auch Trios für zwei Violinen und Bass, Oboenconzerte, Ouvertüren für Orchester und italienische Gesänge seiner Composition.

Cianchettini, Veronica, Schwester des berühmten Pianisten J. L. Dussek, geboren 1779 zu Czaslau in Böhmen, wurde von ihrem Vater zur Klavierspielerin ausgebildet und erreichte schon frühzeitig den Grad einer Virtuosin. Als sie das 18. Lebensjahr erreicht hatte, folgte sie einer Einladung ihres Bruders nach London, wo sie eine sehr geschätzte und gut honorirte Lehrerin des Pianofortespiels wurde. Auch als Componistin von Klavierconzerten und Sonaten hat sie sich vortheilhaft hervorgethan. — Ihr Sohn, Pio C., geboren am 11. Decbr. 1799 zu London, erwarb sich schon im 5. Lebensjahre den Ruf eines Wunderkindes. Denn von seiner Mutter im Klavierspiel und in der Harmonie unterrichtet, liess er sich damals auf einem Theater Londons mit einer selbstcomponirten Sonate und improvisirten Variationen hören. Man gab ihm den Beinamen des »englischen Mozart«, und als solcher erregte er auf Kunstreisen, die er mit seinem Vater unternahm, die Bewunderung Hollands, Deutschlands und Frankreichs. Die Sprachen dieser Länder, so wie das Italienische



schrieb und redete er schon in seinem 8. Lebensjahre fliessend und mit erstaunlicher Correctheit. Dem grossen Mozart aber ungleich, rechtfertigte er später die auf ihn gesetzten hochgeschraubten Erwartungen nicht. Zum Manne herangereift, blieb er als Pianist, wie als Componist auf der Stufe der Mittelmässigkeit stehen. Er begleitete die berühmte Sängerin Angelica Catalani als Klavierspieler auf ihren Kunstreisen durch England und schrieb auch einige Gesangstücke für dieselbe, ohne besonderes Aufsehen zu machen. Ausserdem hat er noch Klavierconzerte, Fantasien und Variationen für dasselbe Instrument, Gesänge und Lieder, ein dreistimmiges Benedictus, eine Cantate über Worte aus Milton's »Verlorenem Paradiese« u. s. w., sämmtlich von untergeordnetem Werthe, componirt und herausgegeben.

Ciardi, Carlo, berühmter italienischer Flötenvirtuose der Gegenwart, geboren am 29. Juni 1818 zu Florenz, lebte lange Zeit in Russland, wo er 1853 Kammervirtuose des Kaisers wurde. Als Professor seines Instrumentes an das Conservatorium zu St. Petersburg berufen, wirkt er daselbst im Lehrfache mit ausgezeichnetem Erfolge. Von seiner Composition sind zahlreiche Flötenstücke jeder Gattung im Druck erschienen.

Cibber, Susanne Marie, geborene Arne, eine Sängerin und berühmte englische Schauspielerin, wurde 1716 zu London geboren. Gleich ausgezeichnet durch Schönheit und Talent, erhielt sie den musikalischen Unterricht von ihrem Bruder, dem Dr. Arne (s. d.), der sie bis zur Bühne vorbereitete, auf der sie zunächst als Sängerin glänzte. Im J. 1734 verehelichte sie sich mit Theophilus C., Sohn des berühmten Lustspieldichters und Schauspielers Collay C., unter dessen Leitung sie sich zu einer der besten Schauspielerinnen der englischen Bühne heranbildelte, sodass sie schon 1736 der Oper entsagte und nur noch im Rededrama auftrat. Die ungeregelte Lebensweise und der Hang zur Verschwendung von Seiten ihres Gatten war der Grund, dass sie sich früh von demselben trennte. Sie selbst starb als Tragödin hochgefeiert 1766 in London. Burney, der sie noch als Sängerin gehört hatte, spricht von ihrem beseelten und empfindungstiefen Gesang mit Auszeichnung, bedauert aber an ihr zugleich den Mangel tieferer musikalischer Kenntnisse.

Cibbini, Katherina, geborene Koželuh, Tonkünstlerin, geboren im J. 1790 in Wien, war die Tochter des böhmischen Componisten und berühmten Hof-Kapellmeisters Leop. Koželuh in Wien. Anfangs wurde sie von ihrem Vater und später von Clementi in der Musik unterrichtet. Im J. 1812 vermählte sie sich mit dem Advocaten Cibbini, widmete sich aber noch einige Jahre der Tonkunst, in der sie nicht nur als ausübende Künstlerin auf dem Klaviere, sondern auch als Componistin Bedeutendes leistete. Zur ersten Kammerfrau bei der Kaiserin Karoline Auguste und Maria Anna ernannt, trat sie nicht mehr öffentlich auf. Im J. 1848 tauchte der Name dieser Künstlerin wieder auf und wurde mit den politischen Ereignissen in Verbindung gebracht. Einen klaren Beweis ihrer Compositionsanlagen liefern einige ihrer Werke, namentlich: »*Introduction et Variations*« (*Es*), »*Impromptu*« (*Es*), »*Marche et Trio*«, »*Six Valses*« u. s. w., die bei T. Haslinger in Wien erschienen. Sie starb im J. 1858 in Wien. E.

Cibrovius, Friedrich, ein Organist, der 1720 an der Sackheimischen Orgel zu Königsberg in Preussen figurirte. Ueber seine Bedeutung siehe Mattheson's Anhang zu Niedten's »Musikal. Handleit. zur Variation des Generalbass« S. 188. †

Cibrum (lat.), Sieb, nennt man in der Orgelbaukunst den oberen Theil einer Windlade, in den die Pfeifen zu stehen kommen. Derselbe hat in regelmässiger Form so viel Löcher neben einander, als Pfeifen in denselben gestellt werden sollen. Die Regelmässigkeit dieser Löcher in dem Brette giebt demselben die Ansicht eines Siebes, wodurch die lateinische Benennung C. für dasselbe entstanden ist. 0.

Cibulka, Alojs (spr. Zibulka), Orgelspieler und Componist, geboren den 22. Februar 1768 in Prag, bildete sich in seiner Vaterstadt zum Basssänger, Harmonicaspieler und Componisten aus und kann als Reformator der Tanzmusik in Böhmen angesehen werden. Er vervollkommnete als solcher das Orchester und benutzte die Blasinstrumente viel mehr als seine Vorgänger. Seine Tänze zeichnen sich durch gefällige Melodien aus. Im J. 1794 wurde er als Correpetitor am Theater

in Gratz und vier Jahre darauf als Musikdirector am deutschen Theater in Ofen-Pesth engagirt. Im J. 1810 übernahm er die Direction des genannten Theaters, aber dirigirte dabei auch die Oper am Klavier. Als er die Direction niederlegte, wurde er im J. 1823 zum Chorregenten an der städtischen Hauptpfarrkirche in Pesth ernannt und als solcher im J. 1845 mit einem äusserst geringen Gehalte pensionirt. In Folge seines schmalen Einkommens war er genöthigt, Pesth zu verlassen und nach dem Marktflecken Totis (ung. Tata) unweit Komorn überzusiedeln, wo er im J. 1845 starb. Ausser Tänzen schrieb C. auch Lieder, Variationen für Klavier u. s. w. Seine Lieder zeichnen sich durch einen leichten, ungekünstelten und ausdrucksvollen Gesang aus, namentlich die im J. 1799 bei Falter in München erschienenen drei Cantaten. — Seine Gattin, Anna C., geborene Menner, geboren im J. 1782 in Böhmen (Prag), war eine tüchtig geschulte Sopranistin und Primadonna am deutschen Theater in Pesth, wo sie äusserst beliebt und geachtet war. Nach dem Tode ihres Mannes zog sie von Totis nach Pesth zu ihrem Bruder Ludwig Menner, der nocht jetzt (1871) die Chorregentenstelle an der Kirche zur heil. Theresia bekleidet. Dort starb sie am 6. Febr. 1858 im 76. Jahre ihres Lebens. M-s.

Cibulovský, Lucas, böhmischer Kirchencomponist, lebte um das Jahr 1617 als Chordirector an der Dekanalkirche in Český Brod (Böhmischbrod) und machte sich sowohl um die musikalische Ausbildung der Jugend, als auch um die Kirchenmusik verdient. Er schrieb eine Menge Kirchenmusikstücke, namentlich gediegene Gradualien, Offertorien. Ueber seine näheren Lebensumstände ist uns Nichts bekannt; seine Compositionen blieben im Manuscripte. M-s.

Cicade ist der Name einer Insectengattung mit vier häutigen, zum Theil netzartigen, dachähnlich liegenden Flügeln und hinteren Sprungfüssen. Die berühmteste Art ist die italienische C., deren sogenannter Gesang, ein eigenthümliches, weithin tönendes Zirpen, hervorgerufen durch Reiben der Flügel und eine Art Trommelfell, von den Alten so geschätzt ward, dass sogar die berühmtesten Dichter dieses Thierchen verherrlichten und demselben begeisterte Verse widmeten. In Italien und Griechenland hört man an schönen Abenden die C.n zu Tausenden.

Ciccarelli, Angelo, trefflicher italienischer Gesanglehrer, geboren 1806 in einem Gebirgsdorfe der Abruzzen, machte seine musikalischen Studien auf dem Conservatorium in Neapel, wo ihn Crescentini im Gesange und Zingarelli in der Compositionslehre unterrichtete. Seit 1829 lebt er als sehr geschätzter Gesanglehrer in Dresden und ist zugleich Mitglied der königl. sächsischen Vocalkapelle. Zahlreiche seiner für den Gesang sehr praktisch gesetzten Compositionen sind im Druck erschienen; sein bedeutendstes Werk ist ein *Stabat mater,* welches in Dresden öfters, aber auch anderwärts mit Beifall aufgeführt wurde.

Ciconia, Giovanni, altitalienischer musikalischer Schriftsteller, der zu Anfang des 15. Jahrhunderts als Mönch in einem Kloster Padua's lebte.

Cieco, Francesco, s. Landino.

Ciera, Ippolito, ein berühmter Dominicaner, geboren um 1512 zu Venedig, hat verschiedene Werke über Musik und auch Madrigale seiner Composition herausgegeben. Mehr über C. siehe Giac. Alberici, »*Catalogo breve dei Scrittori Venetiani*« S. 47. 0.

Cifolelli, Giovanni, italienischer Mandolinenvirtuose und Componist, geboren um 1735 zu Lucca, hatte bereits in seinem Vaterlande einen bedeutenden künstlerischen Ruf erlangt, als er 1764 nach Frankreich zog und sich in Paris bleibend niederliess. Dort brachte er auch die von ihm in französischer Sprache componirten Opern »*L'Italienne*« (1770) und »*Perrin et Lisette*« (1774) nicht ohne Erfolg zur Aufführung. Von grösserem und bleibenderem Werthe war aber eine um dieselbe Zeit von ihm herausgegebene Mandolin-Schule.

Cifra, Antonio, ausgezeichneter römischer Kirchencomponist, um 1575 im Kirchenstaate geboren und von Palestrina und dem älteren Nanini musikalisch gebildet. Zuerst war er Kapellmeister an der Kirche des deutschen Collegium in Rom, dann um 1610 in Loreto und etwa zehn Jahre später an *San Giovanni in Laterano,* wo er aber nur zwei Jahre hindurch thätig war, um in die Dienste des Erzherzogs Karl,

Bruders des Kaisers Ferdinand II., zu treten. Aber 1629 kehrte er wieder nach Loreto zurück, wo er, sein früheres Amt verwaltend, bis zu seinem Tode verblieb. Seine Kirchenwerke, bestehend aus zahlreichen Motetten, Messen, Psalmen, Vespern, Litaneien u. s. w. zeigen die volle Grösse der römischen Schule, die er ganz in sich aufgenommen hatte. Ausserdem schrieb er viele weltliche Stücke, als Madrigale, Scherzi und »*Arie a* 1, 2, 3, 4 *voci per cantar nel clavicembalo, chitarone o altro simile stromento*«. Nach dem Tode C.'s, der kurz vor 1638 erfolgt sein muss, gab Antonio Poggioli zehn Sammlungen »*Concerti ecclesiastici*« (Rom, 1638) heraus, die nicht weniger als 200 von C. componirte Motetten enthalten und denen auch C.'s Porträt vorgedruckt ist.

Cilano, Georg Christian Maternus **de,** geboren zu St. Petersburg und nach mancherlei Schicksalen 1746 Justizrath und Professor der Alterthümer und der Physik zu Altona, wo er auch bis zum 9. Juli 1773, seinem Todestage, seinen Aufenthalt hatte, schrieb viele gelehrte Werke. Unter denselben soll er in der »Ausführlichen Abhandlung der römischen Alterthümer«, nach des Verfassers Tode von G. C. Adler zu Hamburg 1775 herausgegeben, im 2. Theile, Cap. 14 und 15 über die Musik der Alten viel Beachtenswerthes angeführt haben. †

Cima ist der Name einer italienischen Familie, die im Anfange des 17. Jahrhunderts in Oberitalien lebte und einige berühmte Organisten als Glieder zählte, von denen sich auch musikalische Compositionen bis heute erhalten haben. — Andrea C. war in seinen jungen Jahren Kapellmeister und Organist an der Kirche *della Rosa* zu Mailand, seiner Vaterstadt, und erhielt in seinen reiferen Jahren die Kapellmeisterstelle an der Marienkirche zu Bergamo, welche als eine der einträglichsten Anstellungen Italiens betrachtet wurde. Von seinen gedruckten Werken sind bekannter geworden: »*Il Libro I de Concerti a* 2, 3 *e* 4 *voci*« (Mailand, 1614) und »*Il Libro II de Concerti a* 2, 3 *e* 4 *voci*« (Venedig, 1627). — Giovanni Paolo C., älterer Bruder des Vorigen, geboren um 1570, war zu Anfang des 17. Jahrhunderts Organist an der Marienkirche zu *San Celso* in Mailand und wird von Zeitgenossen als sehr geschickter Componist und Contrapunktist gerühmt (s. Picinelli, »*Aten.*« S. 315). Von seinen Werken sind erhalten: »*Motetti a* 4 *voci*« (Mailand, 1599); »*Canzoni, Consequenze e Contrapunti doppii a* 2, 3 *e* 4 *voci*« (Mailand, 1609); »*Concerti sacri a* 1, 2, 3, 4 *con due a* 5 *ed uno a* 8 *voci, con Partitura*« (Mailand, 1610) und einige Canons seiner Arbeit in Pater Angleria's »*Regole del Contrap.*« (Mailand, 1622). — Ferner lebte als tüchtiger Organist Giovanni Battista C., wahrscheinlich auch wohl ein Bruder oder wenigstens naher Verwandter der vorher Angeführten, im Anfange des 17. Jahrhunderts zu Mailand. Derselbe versah Dienste an der St. Nazario-Kirche und im *Scondrio in Valtellina*, der Vorstadt Mailands, und zeichnete sich ausserdem durch sein astrologisches und physiognomisches Wissen aus. Dieser C. soll bis an sein Lebensende, das in seinem 60. Jahre erfolgte, in Mailand gelebt haben. Von seinen Compositionen sind uns erhalten: »*Concerti a* 2, 3 *e* 4 *voci, Libr. I e Libr. II*« (Mailand, 1626). Auch über diesen C. siehe noch Picinelli, »*Aten. dei Lett. Milan.*« S. 277.

Cima, Annibale, italienischer Componist, ist kaum mehr noch als dem Namen nach bekannt, indem von ihm nur noch componirte Madrigale in dem Sammelwerke »*De' floridi virtuosi d'Italia il terzo libro de' madrigali etc.*« (Venedig, 1586) existiren.

Cima, Tullio, italienischer Componist, wahrscheinlich nicht blos Zeitgenosse, sondern auch Verwandter des Vorigen und der weiter oben aufgeführten Familie, geboren zu Roncilio gegen Ende des 16. Jahrhunderts. Von ihm sind zu Venedig erschienen: »*Sacrae cantiones, Magnificat etc.* 2, 3 *et* 4 *vocum*«.

Cimador, Giovanni Battista, vortrefflicher italienischer Klavier-, Violin- und Violoncellspieler, so wie Gesanglehrer, stammte aus einer Adelsfamilie und war 1761 in Venedig geboren. Frühzeitig erhielt er eine umfassende musikalische Ausbildung und widmete sich zunächst der Composition. In Venedig liess er 1788 ein grösseres, von ihm componirtes Intermezzo, betitelt »*Pygmalione*«, aufführen, gab aber aus unbekannten Gründen alsbald hierauf die selbstschöpferische Thätigkeit auf und wirkte nur noch als Lehrer, namentlich seit 1791 in London, wo er hauptsäch-

lich Gesangunterricht ertheilte. Dort starb er auch im J. 1808. Von ihm erschienen: Duos für zwei Violinen und für Violine und Viola, einige Gesangstücke, Arrangements von sechs Mozart'schen Sinfonien für 2 Violinen, 2 Violen, Violoncell, Contrabass und Flöte *ad libitum*.

Cimarosa, Domenico, ein in seltenster Weise hochbegabter Musiker und einer der vorzüglichsten und berühmtesten italienischen Operncomponisten, wurde von armen Eltern am 17. Decbr. 1749 zu Aversa im Königreich Neapel geboren. Sein Vater war Maurer, seine Mutter Wäscherin, und mit ihnen zog C. 1750 nach Neapel, wo er später eine von den Minoriten geleitete Armenschule besuchte. Dort entdeckte der Organist des Minoritenklosters, Pater Polcano, des Knaben hervorragende, ungewöhnliche Anlage für Kunst und Wissenschaft und arbeitete uneigennützig an deren Ausbildung. Namentlich unterrichtete er ihn in der Musik, lehrte ihn Latein und las später mit ihm die römischen Classiker und vaterländischen Dichter. So vorbereitet verschaffte der würdige Geistliche dem feurig vorwärts strebenden C. eine Freistelle in dem Conservatorium *Santa Maria di Loreto*, und den damaligen Grundsätzen einer strengen Schule gemäss, musste C. elf Jahre hindurch, von 1761 bis 1772, seinen Fleiss auf eine gründliche Kenntnissnahme der altitalienischen Musik, hauptsächlich Durante's, verwenden. Speciell unterrichteten ihn an diesem Institute Manna, Sacchini und Fenaroli, später Piccini. Schon damals zeigte C. in seinen Arbeiten eine Erfindungskraft und Begabung, die allgemeine Bewunderung erregten. Vor der Oeffentlichkeit debütirte er 1772 mit seiner ersten Oper »*Le stravaganze del conte*«, welche auf dem Theater *de' Fiorentini* in Neapel mit Erfolg zur Aufführung gelangte. Noch in demselben Jahre liess er die Burleske »*Le pazzie di Stellidanza e di Zoroastre*« folgen. Beide Werke verbreiteten seinen emporblühenden Ruf, und 1774 bereits wurde er nach Rom berufen, um für den dortigen Carneval eine Oper zu componiren. Es war dies die »*Italiana in Londra*«. Noch in demselben Jahre kehrte er nach Neapel zurück und lieferte für die dortige Bühne »*La finta parigina*« und »*La finta frascatana*«. Bis 1780 theilte er seinen Aufenthalt zwischen beiden genannten Städten, für die er in dieser ersten Periode seiner schöpferischen Thätigkeit zusammen einige 20 Opern und Cantaten geschrieben hat, unter denen eine historische (»*Caio Mario*«) und zwei biblische Opern (»*Assalone*« und »*La Giuditta*«) als besonders schöne musikalische Producte hervorragen. In die zweite Periode C.'s, von 1780 bis 1787, in welcher Zeit sich bereits alle Haupttheater Italiens um seine Partituren und um seinen Besuch drängten, fallen 21 Opern, darunter die reizende »*Ballerina amante*«, der in Venedig mit beispiellosem Enthusiasmus aufgenommene »*Convito di pietra*«, die »*Olimpiade*« und »*Il sacrifizio d'Abramo*«. Drei Jahre allein während dieser Zeit, von 1784 an, lebte er in Florenz und schrieb ausschliesslich für das dortige Theater. Auch ein Requiem und andere Kirchenwerke, so wie mehrere Cantaten fallen in diese Periode. Unter den letzteren erlangte eine zur Geburtsfeier des Dauphins von Frankreich 1782 in Rom componirte und unter C.'s eigener Leitung glanzvoll aufgeführte Partitur den Ruf der Classicität. Zu jener Zeit stand Paesiello auf dem Höhepunkt seines Ruhmes als Beherrscher der italienischen Oper im In- und Auslande, konnte es aber, trotz seines ersichtlichen und nicht unrühmlichen Wetteifers, nicht verhindern, dass ihm in dem mit frischer Kraft vorwärts strebenden C. ein gleich enthusiastisch begünstigter Rival erwuchs, und so ereignete sich denn die ganz eigenthümliche Erscheinung, dass Beide, obgleich sie lebendige Gegensätze zu einander bildeten, neben einander fast zwanzig Jahre hindurch das Reich der Musik in Italien beherrschen konnten. Während C. durch die regelmässige Schönheit seiner Compositionen wirkte, hat Paesiello seine Erfolge mehr durch eine natürliche zarte Anmuth erworben; Beider Ruf war über ganz Europa verbreitet. Im J. 1787 berief Katharina II. von Russland, die nordische Semiramis, C. mit dem Titel eines Kammercomponisten nach St. Petersburg. Auf der Reise dorthin componirte C. noch in Turin die Oper »*Il Valdomiro*«, die, sofort aufgeführt, eine glänzende Aufnahme fand, und in Mailand für den Carneval 1788 »*Il fanatico burlato*«. In St. Petersburg blieb er vier Jahre lang und lieferte in kurzer Zeit mehrere Opern, über 200 verschiedenartige Compositionen für den Hof und eine

grosse Cantate für den Fürsten Potemkin. Das nördliche Klima erschütterte jedoch seine Gesundheit und er musste 1792 seine Entlassung nehmen. Der deutsche Kaiser Leopold II. lud ihn, sobald dies ruchbar wurde, ein, nach Wien zu kommen, und bot ihm die bisher von Salieri inne gehabte Hofkapellmeisterstelle und einen glänzenden Gehalt an. In Wien componirte C. sein Meisterwerk *»Il matrimonio segreto«*, an Reichthum und Frische der Erfindung ein noch heute gültiges Muster der komischen Oper überhaupt, von dem es zu bewundern bleibt, wie es in seiner Neuheit, Feinheit, Treue und Lebendigkeit der Idee aus der Feder eines Componisten hervorgehen konnte, der bereits über 70 andere Opern und eine Unzahl von Werken anderer Gattung vorangeschickt hatte. Diese Oper erregte allgemeinen Enthusiasmus in Wien und erfuhr die vielleicht einzig dastehende Auszeichnung, auf Verlangen des Kaisers an einem Abende zweimal gegeben werden zu müssen. In das Deutsche übersetzt, beherrschte sie gleichfalls noch lange das Repertoir. Die meisten und gelungensten Vorstellungen erlebte sie unstreitig in Paris, wo sie den dort herrschenden Geschmack an den Piccini'schen Opern ganz verdrängte. Während seines einjährigen Aufenthaltes in Wien schrieb C. noch für den Kaiser Leopold die Opern *»La calamità de' cuori«* und *»Amor rende sagace«* und kehrte 1793 nach Neapel zurück, wo sofort *»Il matrimonio segreto«* gegeben, 57 Mal hinter einander wiederholt und C. mit allen erdenklichen Huldigungsbeweisen überschüttet wurde. Bis 1796 lieferte er ausschliesslich wieder für Neapel eine Reihe von Opern, darunter die prächtigen *»Le astuzie feminili«*, eben so 1796 und 1798 mehrere neue Partituren für Rom und Venedig, wohin er auch selbst reiste. Die letzten Lebensjahre führten den berühmten und fleissigen Componisten, dessen unversiegbarer Humor und sprühendes Feuer schon sprüchwörtlich geworden waren, rasch einer traurigen Katastrophe zu. In Neapel erstanden ihm zahlreiche Neider und Gegner, an ihrer Spitze sein Nebenbuhler Paesiello, welche Intriguen über Intriguen spannen und die kleinlichsten Kunstgriffe in Bewegung setzten, die dem Meister das Leben verbitterten. Anfangs triumphirte er noch über Verleumdung und Parteiwuth und wurde zum königl. neapolitanischen Kapellmeister und zum Lehrer der jüngeren Prinzessinnen ernannt. Als aber der erste französische Consul sich im Siegeslaufe Unteritalien näherte und C. offen seine Parteinahme für die Grundsätze der französischen Revolution zur Schau trug und während der Occupation Neapels bethätigte, da war es um ihn geschehen. Kaum hatte die Reaction und mit ihr das neapolitanische Haus der Bourbons vorübergehend wieder gesiegt, als C. gefangen genommen und dem Todesspruche zugeführt wurde. Nur der angelegentlichen Fürbitte fast aller europäischer Höfe und namentlich der Kaiserin von Oesterreich, einer neapolitanischen Prinzessin, gelang es mit Mühe, vom Könige Ferdinand die Freiheit C.'s zu erwirken, die er endlich unter der Bedingung erhielt, dass er das Königreich verlasse. C. wollte nach St. Petersburg zurückgehen, kam aber, von den Kerkerleiden erschöpft, nur bis Venedig, wo sich der dort gewählte Papst Pius VII. aufhielt. C. componirte noch für denselben eine Messe und gab sich dem päpstlichen Leibarzte Piccioli mit scheinbar bestem Erfolge in die Cur, sodass er noch die für den Carneval bestimmte Oper *»Artemisia«* zur Hälfte fertig schaffen konnte. Aber bald zeigte sich an dem Patienten der Unterleibskrebs, der Brand der Eingeweide trat hinzu, und der Meister starb eines qualvollen Todes am 11. Januar 1801 zu Venedig. Die Art seines Todes, zumal nach den vorangegangenen Ereignissen, rief fast allgemein die Vermuthung hervor, C. sei von seinen Feinden vergiftet worden, und es bedurfte erst des auf seine Ehre ausgestellten öffentlichen Attestes des Dr. Piccioli, C. sei lediglich in Folge einer Geschwulst des Unterleibes gestorben, die aus einer scirrösen in einen krebsartigen Zustand übergegangen, um die laut ausgesprochenen Anschuldigungen zu zerstreuen. C.'s Andenken wurde allenthalben gefeiert und seine Büste, von der Meisterhand Canova's gefertigt, im Pantheon zu Rom neben Sacchini und Paesiello aufgestellt. — C.'s Compositionen, weltlichen wie geistlichen Styls, zeichnen sich sämmtlich durch eine ausserordentliche Anmuth des Gesanges, durch eine tiefe Fülle des Gefühls und einen wunderbar leichten, fast spielenden Ausdruck der musikalischen Empfindungen aus. Gleichwohl darf man bei eingehenderer Betrachtung staunen, wie natürlich, wahr, richtig und mit

welcher Besonnenheit Alles behandelt ist. Wie bei allen italienischen Componisten ist auch bei ihm Alles auf die Singstimmen berechnet, die Instrumentalpartie überwiegend begleitend gehandhabt. Seine komischen Opern sind voll Witz und überfliessender Laune, Alles darin heiter, anständig und jovial, ohne je ins Gemeine oder Triviale hinabzusinken. Seine Darstellungen sind fast immer naiv und drücken herzliche, innige Freude in den frohesten, rosigsten Farben aus; es sind leichtgewobene, liebliche Scherze, anmuthige Tändeleien. So leicht gaukelnd er im Komischen, so gross und tief erscheint er im Tragischen. Hier erreicht sein Gesang eine unaussprechliche Fülle der Empfindung, die das innerste Gefühl zu erschüttern vermag; auch wird hier seine Begleitung charakteristischer. Zum Beweise dafür dienen seine grossen Opern »*Gli Orazj e gli Curiazj*«, »*Artaserse*« und »*La Semiramide*«. Die geistlichen Compositionen C.'s endlich, von denen die Wiener Hofbibliothek ein umfangreiches *Kyrie* und *Gloria*, so wie ein *Credo* im Manuscript aufbewahrt, zeigen neben vielem Gehaltvollen auch mancherlei Flitterwerk in der italienischen Weise des 18. Jahrhunderts; die Meisterhand ist aber auch hier allenthalben unverkennbar. Die Titel aller Opern, die C. geschrieben hat, führte zum ersten Male vollständig und chronologisch geordnet Fétis in der 2. Auflage seiner »*Biographie universelle*«, Artikel Cimarosa, auf. Eine schöne Sammlung der komischen Opernpartituren (nämlich 23) besitzt die Bibliothek in Dresden.

Cimbal, s. Hackebrett.

Cimbel, s. Cymbel; ebendaselbst auch alle mit C. zusammengesetzten Worte als Cymbeloctav, -pauke, -regal, -stern.

Cimello, Giovanni Antonio, italienischer Contrapunktist aus Venedig, dessen Blüthezeit in die Mitte des 16. Jahrhunderts fällt.

Cimoso, Guido, italienischer Musikschriftsteller der neueren Zeit, welcher um 1829 in Vicenza hervortrat.

Cinciarino, Pietro, einer der älteren italienischen musikalischen Schriftsteller, welcher um 1510 zu Urbino geboren ist.

Cinelli (ital., wahrscheinlich abgekürzt aus *bacinelli*; franz.: *cinelles*), die Cinellen, kleine Becken, während *Piatti* die türkischen Becken in der Janitscharenmusik sind (s. Becken).

Cinfolo pastorale (ital.) nennt Bonanni in seinem »*Gabinetto Armonico*« S. 65 ein aus verschiedenen Rohren gefertigtes musikalisches Instrument, das einer Panpfeife nicht unähnlich ist. †

Cinnor, althebräisches Instrument, s. Kinnor.

Cinque (ital.; franz.: *cinq*), fünf, der oder die fünfte (z. B. häufig Gesangstimme). *Canto a c.* = Gesang für fünf (Stimmen).

Cinque, Ermengildo, italienischer Componist von Ruf, dessen Schaffensperiode in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts fällt. Von ihm: Oratorien, Cantaten (»*Angelica e Medoro*«, »*Il sogno di Scipione*« u. s. w.), Kirchenstücke (»*Stabat mater*«, »*Dies irae*« u. s. w.), Sonaten für drei Violoncells. — Ein Zeitgenosse von ihm, Filippo C., welcher aus Neapel gebürtig war, ist ebenfalls als Componist aufgetreten.

Cinque Pas (franz.), Fünftritt, ist die Benennung eines altfranzösischen Tanzes (einer Art Gaillarde), von dem wir nur noch wissen, dass derselbe aus fünf Schritten bestand. Eine Melodie zu einem *C. P.* hat uns Printz in seinem »Satyrischen Componisten« Thl. 3, C. 18, S. 115 erhalten. 0.

Cinti, Laure Cynthie, s. Damoreau.

Ciochetti, Pater Vincenzo, ein italienischer Componist, der nach der »Berliner Musikal. Monatsschr.« S. 38, im J. 1724 zu Genua eine Oper seiner Composition, »*Arrenione*« betitelt, zur Aufführung brachte. †

Cionacci, Francesco, geboren am 17. Nov. 1633 und gestorben den 15. März 1714, war in seiner Geburtsstadt Florenz als Priester und *Accademico Apatista* hochgeehrt und hat neben vielen anderen Werken auch einen »*Discorso dell' origine e progressi del Canto Ecclesiastico*« (Bologna, 1685) geschrieben. Matteo Coferati hatte

denselben schon 1682 seinem zu Florenz gedruckten Tractate: »*Cantore addotrinato*« als Vorrede beigefügt (s. »*Giornale dei Letterati d'Italia*« *T. XIX*, Art. 7). †

Cipolla, Francesco, ein italienischer Tonsetzer, wahrscheinlich aus Neapel gebürtig, der nach dem mailändischen »*Indice de' Spettacoli teatrali*« von 1785 bis 1791 als Operncomponist sich hervorthat, scheint nach 1796 seinen Aufenthalt in London genommen zu haben, wie man nach den in diesem Jahre daselbst bei Corri und Dussek erschienenen Werken: »*Cipolla's VI English et Italian Songs*« und »*Cantatas*« wohl schliessen darf. †

Ciprandi, Ferdinando, vorzüglicher italienischer Tenorsänger, der um 1738 im Neapolitanischen geboren war, sang an verschiedenen Bühnen seines Vaterlandes, 1764 in London, 1770 wieder in Mailand u. s. w., überall hochgeschätzt. Auch Burney, der ihn in Mailand oft hörte, hebt ihn lobend hervor. Von C.'s späterem Lebenslaufe weiss man nur, dass er 1790 noch lebte.

Cipriani, Lorenzo, ein italienischer Sänger, der ums Jahr 1796 sich zu London durch seine Leistung als Don Alfonso Scoglia in der Oper »*La bella pescatrice*« so hervorthat, dass man ihn in dieser Kunstleistung in Kupfer gestochen der Nachwelt erhalten hat. Vorher soll C. in Wien gewesen sein. †

Cipriano-Cornier, italienischer Violinvirtuose und Componist für sein Instrument, geboren zu Venedig um 1750, kam bereits in jungen Jahren nach Polen, woselbst er unter dem Namen Cipriano ausserordentlich vortheilhaft bekannt wurde, und erhielt 1772 schon eine Anstellung als Conzertmeister, Kammervirtuose und Lehrer des Fürsten Sapieha. Seine Studien, die er bei Nazzari in Venedig gemacht, hatten besonders sein Cantabile-Spiel ausgezeichnet entwickelt. Durch diese Vortragsweise, meist an eigenen, in Folge dessen sehr gesucht gewordenen Compositionen gepflegt, schuf er sich in Polen zugleich mit einem grossen künstlerischen Ruf, auch ein bedeutendes Vermögen. Unter solchen Umständen starb C. zu früh, nämlich 1789 zu Warschau.

Circolo (ital.), Zirkel, Kreis, ist in der musikalischen Nomenclatur der Mensuralisten einestheils die Benennung für das Tactzeichen ( ) oder ○ des *Tempus perfectum* gewesen (s. Brossard, »*Dictionnaire de musique*«); anderentheils der Name für zwei an einander gehängte *Circoli mezzi* (s. d.). Diese mussten so auf einander folgen, dass, wenn man sie über einander gesetzt hätte, sie einen Kreis darstellten. Siehe nachfolgendes Notenbeispiel und Printz's »*Compendium Musicae Signatoriae et Modulatoriae vocalis*« Thl. 2, C. 5, S. 52.



Jetzt ist diese Bezeichnungsweise veraltet. 2.

Circolo mezzo (ital.) ist der Name für eine aus vier Noten bestehende Figur, die der Gestalt eines Halbkreises nicht unähnlich ist. S. Brossard, »*Dictionnaire*« S. 20. — Printz unterscheidet in seinem »*Compendium Musicae Signatoriae et Modulatoriae vocalis*« C. 5, S. 48 jedoch zwei Arten dieser Figuren: die erste Art, in der die erste und dritte Note gleich und die zweite und vierte verschieden sind ; und die zweite Art, in der die erste und dritte Note verschieden, die zweite und vierte aber gleich sind . Erste Art dieser Notenfiguren benennt er *Groppo* und letztere nur *C. m.* Jetzt haben diese anscheinenden Feinheiten der musikalischen Bezeichnung nur noch geschichtlichen Werth. 2.

Circuli harmoniae (lat.) heissen nach Bannus' »*Dissertatio epistolica*« C. 13 die *Modi* oder *Tropi musici* (s. d.). †

Circoncorrente conducimento (ital.), s. Agoge; *Conducimento.*

Circumcelliones (lat.) war der im alten Rom gebräuchliche Name für die Agonistiker (s. Agon).

Circumvolutio (lat.) hiess eine Manier im Kirchengesange, welche der letzten und vorletzten Note noch drei andere zwischengesellt, deren erste einen Ton höher, deren zwei folgende einen Ton tiefer als die letzte Note liegen. Die Einschaltung geschieht folgenderweise: schliesst der Gesang z. B. *f*, *g*, *f*, so wird der erste höhere Ton als der letzte *f*, vor dem vorletzten *g*, die beiden folgenden tieferen *e*, *e* zwischen dem vorletzten und letzten gestellt. Demzufolge entsteht die Tonfolge: *f*, *g*, *g*, *e*, *e*, *f*, in der die eingeklammerten Töne die C. sind. †

Ciret, ein Franzose, hat nach Boivius' »Musik. Katal.« 1729, S. 16 zwei Bücher: »*Pièces de clavessin*« betitelt, herausgegeben. 0.

Cirilli, Francesco, ein neapolitanischer Musiker, der um die Mitte des 17. Jahrhunderts wirkte, hat zu dem Drama: »*Orontea, regina d'Egitto*« von Giacinto Andrea Cicognini und zu »*Il ratto di Elena*« von Gennaro Paolella Musik componirt und erstere 1654, letztere 1655, zu Neapel in Partitur herausgegeben. Siehe Nicolo Toppi »*Biblioth. Napoletana*« Fol. 332. 0.

Cirillo, Bernardino, aus Aquila gebürtig und 1575 als Patronotarius und apostolischer Secretär, Archipresbyter zu Loreto, Canonicus bei *Sta. Maria Maggiore* und Commendatore des berühmten Hospitals *di S. Spirito in Saffia* zu Rom, 75 Jahre alt, gestorben, hat eine italienische Abhandlung vom »Missbrauch der Kirchenmusik« geschrieben, worüber Possevius (Fol. 223) in seiner »*Bibl. Selecta*« berichtet. 0.

Cirkel-Kanon, s. Kanon.

Cirlerus hiess ein Gesangcomponist des 16. Jahrhunderts, von dessen eigenen Arbeiten sich Nichts erhalten hat. Nur eine Transscription für die Orgel (vierstimmig) des Liedes: »Bewahr' mich, Herr«, von Jacob Paix arrangirt, die auch in dessen Orgel-Tabulaturbuch (Laugingen, 1583) aufgenommen, hat das Andenken C.'s bis jetzt erhalten. †

Cirri, Giovanni Battista, italienischer Violoncell-Virtuose, geboren um 1740 zu Forli, hat sich während eines längeren Aufenthaltes in England einen guten Namen gemacht. Auch als Componist trat er hervor, zuerst mit einer Sammlung von Streichquartetten (Florenz, 1763), denen weitere Sammlungen folgten. Als letztes seiner bekannt gewordenen Werke nennt man sechs Trios für Violine, Viola und Violoncell (Venedig, 1791).

Ciruelo, Pedro, spanischer Professor der Theologie, geboren zu Daroca in Aragonien um 1485, gestorben um 1580 als Canonicus an der Kathedralkirche zu Salamanca, schrieb ein zu seiner Zeit bekanntes Werk unter dem Titel: »*Cursus quatuor mathematicarum artium liberalium*« (Alcala, 1516). Sein Gelehrtenname war Petrus Cirvellus (vergl. Lipenius, »*Biblioth. philos.*«).

Cis (ital.: *do diesis*; franz.: *ut dièse*; engl.: *c sharp*), ist die alphabetisch-syllabische Benennung des um einen Halbton erhöhten *c* genannten Tones der abendländischen Tonleiter. Dasselbe hat je nach seiner diatonischen, gleichschwebend-temperirten oder ungleichschwebend-temperirten Auffassung eine Klangverschiedenheit, die durch die Proportionen der Decimalzahlen 1,00000 : 1,04167; 1,00000 : 1,05946 und 1,00000 : 1,05349 arithmetisch genau dargestellt wird. Alle diese durch *cis* gekennzeichneten Klänge werden auf Tasteninstrumenten auch *des* genannt, obgleich nach akustischer Feststellung beide Töne um einen Drittelston oder eine chromatische Diesis (s. d.) von einander entfernt sind, und zwar jeder dieser Klänge dem Tone zunächst, nach dem er den Namen führt, sodass also, wenn man das Intervall von *c* bis *d* durch eine Linie darstellen würde, sich die Stellung der *cis* und *des* genannten Töne folgendermassen herausstellte: *c* — *cis* — *des* — *d*. In der neuesten Zeit hat sich aber die Stellung dieser Töne zu einander in der Praxis beinahe umgekehrt, sodass man die Stellung dem entsprechend eigentlich so *c* — *des* — *cis* — *d* geben muss. Diese Umkehrung der tonlichen Kundgebung der *cis* und *des* genannten Töne entspringt aus der abendländischen Entwickelung des *Semitonium modi* (s. d.), dem fordernden Folgeton so nahe als möglich sich zu drängen, damit ein anderes Fortschreiten als nach demselben hin — von *cis* nach *d* und von *des* nach *c* — eine Unmöglichkeit. Wir unterlassen es, hier die verschiedenen Schwingungen

festzustellen, welche noch ausserdem in unserer Musik den *cis* genannten Ton bilden, je nachdem derselbe in Harmonien als Terz, Quinte u. s. w. erscheint, da der Weg dieser Feststellung naturwissenschaftlich Forschenden in dem Artikel *Ais* angedeutet worden ist. Jeden, dem diese wissenschaftliche Auseinandersetzung zweifelhaft erscheint, machen wir darauf aufmerksam, dass in dieser mannigfachen Gestaltung der Einzeltöne in unserer Kunst gerade die Wissenschaft das Universale derselben erblickt; in der Praxis wird dies modificirt, da die theilweise gebundenen Tonwerkzeuge (s. Streichinstrumente und Blasinstrumente) dazu nöthigen. Diese Modification entgeht glücklicher Weise jeder menschlichen Controle, da das Ohr nicht genau hören kann, was die Wissenschaft durch Zahlen genau darzustellen vermag. In dieser praktischen Darstellungsart, dem Ohre die steten Tonveränderungen genehm zu geben, beruht die höchste Kunstaufgabe unserer Künstler, besonders bei Ensembleleistungen, und man darf sich desshalb nicht verwundern, wenn der *cis* genannte Ton in unseren Kunstleistungen, besonders in mehrstimmigen Tonwerken durch Menschenstimmen gegeben, oft bedeutend nach der Höhe hin entrückt erscheint. Die Notirung des *cis* genannten Tones geschieht durch Vorsetzung eines Gitters, ♯, Kreuz genannt, vor der Note *c*. B.

Cis-dur (ital.: *do diesis maggiore*; franz.: *ut dièse majeur*; engl.: *c sharp major*) ist diejenige der Dur-Tonarten unseres Musiksystems, die durch Erhöhung des Grundtones unserer Normal-Dur-Tonart *c* (s. *C*-dur), den Ausgangston ihrer Scala erhält. Diese Erhöhung verlangt, da in allen Dur-Tonleitern eine gleiche Intervallenanordnung, eine gleiche Erhöhung jeder Stufe der Tonleiter von C., d. h. um einen Halbton fordert, eine Vorzeichnung (s. d.) von sieben Kreuzen für dieselbe. Die Tonart *Des*-dur (s. d.) geht gewissermassen von demselben Anfangstone aus und hat nur fünf von den diatonischen Intervallen der *C*-dur-Tonleiter zu verändern; sie bietet also beim Lesen dem Musicirenden viel weniger Schwierigkeit: wesshalb man Tonstücke, deren Tonica (s. d.) der *cis* oder *des* genannte Ton ist, stets in *Des*-dur aufzeichnet. Dieser Leseschwierigkeit würde sich den Darstellern in C. aufgeschriebener Tonstücke auf Streich- oder Blasinstrumenten noch die fast gar nicht rein zu erlangende Intonation derselben zugesellen, wesshalb für Orchester niemals Tonstücke in *Cis*-dur geschrieben sind. Für Tasteninstrumente, wofür man oft Stücke schrieb und schreibt, um nur die Lesetüchtigkeit der Spieler zu stählen, hat man sich auch zuweilen befleissigt, Piècen in C. niederzuschreiben; wir erwähnen nur S. Bach's Präludium und Fuge Nr. III im ersten und zweiten Theile seines »Wohltemperirten Klaviers«. Im Laufe der Modulation (s. d.) eines Tonstückes kommt es aber öfter vor, dass auch stellenweise in C. statt in *Des*-dur Tonsätze niedergeschrieben werden, was gewöhnlich die vorangegangenen oder folgenden Tonverbindungen bedingen. B.

Cisis, oft fälschlich *ciscis* genannt (s. Alphabet), ist die alphabetisch-syllabische Benennung des um zwei Halbtöne erhöhten alphabetisch *c* genannten Tones der abendländischen Scala. Alle Tasteninstrumente geben diesen Ton in derselben Weise durch die *d* genannte Taste. Die akustische Feststellung von *cisis*, so wie die modernste Darstellung, hängt von denselben Naturgesetzen ab, die in dem Artikel *Cis* als bestimmend auseinander gesetzt worden sind, wesshalb wir über *cisis* diese aufzuzeichnen unterlassen. Die Notirung (s. d.) von *cisis* geschieht durch Vorsetzung eines schiefwinklig liegenden einfachen Kreuzes, Doppelkreuz (s. d.) genannt, vor der *c* genannten Note (×*c*). †

Cis-moll (ital.: *do diesis minore*; franz.: *ut dièse mineur*; engl.: *c sharp minor*), ist diejenige der modern-abendländischen »Moll« genannten Tongattung, welche den *cis* geheissenen Klang zum Grundtone hat, auf den sie, der Tonordnung der äolischen Octavgattung der Griechen nachgebildet (s. *A*-moll), ihre Tonfolge baut. Die Intervallabwechselung in der Moll-Tonleiter überhaupt: ein Ganzton, ein Halbton, zwei Ganztöne, ein Halbton und zwei Ganztöne, bedingt vom Grundtone *cis* aus die Erhöhung von noch drei der nur alphabetisch zu bezeichnenden Töne der *A*-moll-Leiter um einen Halbton, nämlich von *d*, *f* und *g*, sodass die Tonstufenfolge in deutscher Benennungsweise folgendermassen heisst: *cis*, *dis*, *e*, *fis*, *gis*, *a*, *h* und *cis'*. Da somit diese Tonart eine Vorzeichnung (s. d.) von vier Kreuzen (♯) führt, und

in der Dur-Gattung die Tonart *E*-dur (s. d.) dieselben Kreuze als Vorzeichnung erhält, so pflegt man wohl C. die parallele Moll-Tonart von *E*-dur zu nennen. Diese Tonart, welche sich einer häufigen Anwendung in der Musik erfreut, hat, je nachdem die Tonstücke aus derselben von unseren gewöhnlichen Tasteninstrumenten oder durch Gesang, durch Streich- und Blasinstrumente dargestellt werden, eine mehr oder weniger veränderte Darstellungsweise, die man durch die auf ihre Scala angewandten Kunstausdrücke: temperirte (s. d.) und diatonische Tonfolge kennzeichnet. Keine derselben kann, zu unserem Heile, das menschliche Ohr in der höchsten Vollendung genau abschätzen, obgleich die Wissenschaft die Herstellung derselben auf das Genaueste zu bestimmen vermag; aber dennoch werden oft in Zusammenwirkungen von Tönen dem Ohre nicht allein vernehmbare, sondern sogar übel berührende Wirkungen entstehen, wenn nicht mehr oder weniger in den Tonstücken der zu zweit bezeichneten Tonfolgeart der wissenschaftlichen Erkenntniss Rechnung getragen wird, wesshalb wir die Schwingungen der Einzeltöne nach der neuesten Stimmhöhe hier aufführen wollen:

Namen der Töne.		Schwingungen der Töne nach dem jetzigen Kammerton.			
Romanisch.	Deutsch.	*Cis*-moll, diatonisch.		*Cis*-moll, gleichtemperirt.	
		Relativ.	Absolut.	Relativ.	Absolut.
ut dièse²	*cis²*	2,000	546,876	2,000	546,876
si'	*h'*	1,800	492,188	1,781	486,993
la'	*a'*	1,600	437,5	1,600	437,5
sol dièse'	*gis'*	1,500	410,156	1,498	409,61
fa dièse'	*fis'*	1,333	364,583	1,334	364,985
mi'	*e'*	1,200	328,125	1,200	328,125
re dièse'	*dis'*	1,125	307,615	1,122	306,934
ut dièse'	*cis'*	1,000	273,438	1,000	273,438

Diese bei Tonstücken aus C. oben erwähnter Art Rechnung zu tragende Tonhöhenveränderung wird durch die Wandelbarkeit der Töne in der oberen Quarte jeder Moll-Tonleiter, wie dies näher in dem Artikel *A*-moll erörtert worden ist, noch so bedeutend vermehrt, dass eine wissenschaftliche Berechnung derselben eine oft sehr schwierige Aufgabe ist. Die praktische Darstellung der *Cis*-moll-Scala ist fast eben so schwierig, indem sie von dem jedesmaligen Vermögen und Erkennen des Darstellers abhängt. Dennoch treten der letzteren die festen Töne der vermittelnden Instrumente als Regulatoren bei instrumentalen Ausführungen sehr wesentlich zu Hülfe, sodass, Tonstücke in C. auszuführen, in der That nur wenig schwieriger ist, denn Tonstücke aus *E*-dur. Diese helfenden Regulatoren wählt man aus Blasinstrumenten stets in der Art, dass der Grundton derselben *E* oder dem Tone nahe verwandt, und erzielt dadurch die höchst erreichbare Reinheit. Aus diesen materiellen Ursachen, durch die Instrumente hervorgerufen, so wie durch die absolute Tonhöhe der wirkenden Intervallenverhältnisse und die oft in Melodiegängen wiederkehrenden tonischen oder nächstverwandten Klänge, welche instrumentalen Eigenheiten, wie die noch der Tasteninstrumente, die Behandlung von Tongängen in C. durch die menschliche Stimme ausgeführt, seit frühester Zeit beeinflusst haben und noch immerfort beeinflussen, haben in den Tagen, wo Begriffsauffassungen durch absolute Töne etc. zuerst das Wort gesprochen wurde, zu einem fast unwandelbaren Schema geführt, das uns lehrt: welche Art von Gefühlen C. zu verkörpern fähig ist. Die Auslassungen Schubart's über C., der die den Tonarten überhaupt und insbesondere angedichteten Gefühlseigenheiten in krystallischer Form verzeichnet, mögen hier desswegen schliesslich eine Stelle finden, damit man daraus ersieht, wie schnell man diese abendländische Musikentwickelungsphase schon als vollkommen erkannt erachtete und darum zu verewigen sich bemühte. In

den »Ideen zu einer Aesthetik der Musik« von Schubart (S. 377 und weiter) sagt derselbe von C.: »Bussklage, trauliche Unterredung mit Gott, dem Freunde und der Gespielin des Lebens; Seufzer der unbefriedigten Freundschaft und Liebe liegen in seinem Umkreis.« 2.

Cistre (franz.) oder *Sistre*, s. Sister.

Citela oder **Citola** ist der Name eines abendländischen Tonwerkzeuges in der Zeit zwischen dem 10. und 14. Jahrhundert gewesen, das Einige als zitherartig, Andere als geigenartig bezeichnen. Am wahrscheinlichsten ist, dass die C. beide Spielweisen vereinte. Man sagt, dieselbe sei britischen oder vielmehr keltischen Ursprunges, habe sechs Saiten geführt, deren zwei tiefere neben dem Griffbrett fortzogen und mit dem Daumen gerissen wurden. Der Steg des Instrumentes soll oben gerade gewesen sein, sodass alle sechs Saiten mit einem Bogenstriche zum Erklingen gebracht werden konnten. Später soll dies Instrument in Frankreich und Deutschland auch den Namen Rota (s. *Chrotta*) geführt haben. Erwähnt wird die C. u. A. von dem altfranzösischen Dichter Guill. Guiart um 1214. Vergleiche H. du Cange, »*Glossario*«. 0.

Cithara = **Kithara** (griech.), auch Chitara, Cetera, Citre und Cither genannt, s. Kithara und Zither.

Citherius Alexander, s. Alexander Cytherins.

Ciufolo pastorale (ital.), eine Panspfeife, welche bei Bonanni, »*Gabinetto*« S. 65 Erwähnung findet.

Civita, Daviddo, italienischer Componist mosaischer Religion, lebte in der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts und hat zu dieser Zeit eine Sammlung von Canzonen herausgegeben.

Cizzardi, Liborio Mauro, italienischer Priester, der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts lebte und aus Parma gebürtig war. Er hat ein Werk über Gesangkunst herausgegeben.

C. L., Abkürzung für *col legno*.

Claepius, Wilhelm Hermann, tüchtiger Componist und Theoretiker, geboren am 20. August 1801 zu Köthen, wo sein Vater als Gutsbesitzer lebte. Trotz seiner frühzeitig bemerkbar werdenden Anlagen für Musik sollte er Theologie studiren und bezog zu diesem Zwecke 1819 die Universität zu Halle, später die zu Leipzig. An letzterem Orte empfing seine Neigung zur Tonkunst mächtige Nahrung; er beschloss, sich ganz derselben zuzuwenden, und ging desshalb 1823 nach Dresden, wo sich K. M. v. Weber seiner annahm und ihn als Bassist bei der Oper anstellen liess. In dieser Stellung studirte C. bei Mieksch Gesang und beschäftigte sich eifrig mit allen Zweigen der musikalischen Theorie. Als Sänger und Schauspieler wurde er 1825 in Bremen nnd 1828 in Braunschweig angestellt, von wo er ein Jahr später als Chordirector nach Magdeburg ging. Von dort aus kam er 1834 an das königsstädtische Theater zu Berlin, verblieb in diesem Engagement bis 1842 und wirkte sodann still und bescheiden, seiner ganzen Gemüthsrichtung gemäss, als Musiklehrer. Zu seinen damaligen Schülern im Generalbasse gehörte u. A. der spätere Liedercomponist Ferd. Gumbert. Von 1847 bis 1848 noch einmal und zwar als Musikdirector am königsstädtischen Theater engagirt, zog er sich hierauf in das Privatleben zurück und lebte noch eine Reihe von Jahren in Berlin, zuletzt in seiner Vaterstadt Köthen, wo er am 11. August 1868 starb, aufrichtig betrauert von Allen, die sein anspruchsloses, gemüthvolles Wesen gekannt hatten. Während seiner Theaterlaufbahn hat er zu verschiedenen Dramen und Balletten die Musik geschrieben; ausserdem componirte er Ouvertüren, Entr'acts, Streichquartette und eine Anzahl im Druck erschienener Lieder und Gesänge.

Claes, Adolph, trefflicher Violinspieler, geboren 1784 zu Hasselt in Belgien, der, obwohl nur als Dilettant wirkend, sich um das Musikleben seiner Vaterstadt sehr verdient gemacht hat. Er starb daselbst am 19. Septbr. 1857.

Clagget, Charles, guter Musiker und ausgezeichneter Instrumentemacher in London, wo er 1755 geboren wurde. Er machte sich bekannt als Componist von Duos der verschiedensten Art (für zwei Violinen, für Violine und Violoncell, für zwei

Flöten), noch mehr aber durch zahlreiche Erfindungen und Verbesserungen an musikalischen Instrumenten, welche Beschäftigung sein ganzes Vermögen wiederholt aufzehrte. Bis 1791 hatte er dreizehn neu erfundene und verbesserte Instrumente hergestellt, die zu bestimmten Stunden in seinem Hause öffentlich zu sehen und auch vielfach in Conzerten zu hören waren, so z. B. der von ihm erfundene Teliochord, ein ohne Temperatur ganz rein gestimmtes Pianoforte, an dem jedoch die Töne *cis*, *dis* u. s. w. vermittels eines Pedaltrittes in *des*, *es* u. s. w. verwandelt werden konnten, wobei die Unterschiede der Höhe dem Ohre vollkommen deutlich wurden. Für 20 Pfd. Sterling erbot er sich, diese Veränderung an jedem beliebigen Klaviere anzubringen. Ferner erfand er ein Waldhorn, das aus zwei mit einander verbundenen Hörnern bestand, von denen das eine die *D*-, das andere die *Es*-Stimmung hatte. Eine Klappe vermittelte es, dass der Luftstrom nach Belieben durch das gemeinschaftliche Mundstück in das eine oder in das andere Rohr getrieben wurde, wodurch man die ganze Scala herstellen konnte. Ausserdem erfand C. auch eine Metallorgel, bei welcher der Ton durch Reibung von in Vibration gesetzten Stahlgabeln hervorgerufen wurde und harmonicaartig, jedoch schwach erklang. Seine übrigen Erfindungen bestanden in einem Stimmungsapparat, dem Vorläufer des Chromameters (s. d.), in beweglichen Stegen für Saiteninstrumente u. s. w. So sehr sich C. in allen diesen Arbeiten und Experimenten als denkend und strebsam documentirte, so wenig Erfolg hatte er damit bei seinen Zeitgenossen. Keine seiner zahlreichen, so verschiedenartigen Erfindungen hat eine grössere Verbreitung gefunden.

Clair, Jean Marie le, berühmter französischer Violinvirtuose, geboren 1697 zu Lyon von armen Eltern, die seine Erziehung einer reichen Gönnerin Madame Mezangère überlassen mussten. C. widmete sich anfangs der Tanzkunst und wurde in Rouen Ballettänzer, in Turin sogar Balletmeister. Als solchen lernte ihn der berühmte Sanis kennen, der ihn zum ausgezeichneten Violinspieler ausbildete. C. gab nun die Tanzkunst auf, studirte unter Cheron in Paris musikalische Composition und liess sich mit glänzendem Erfolge öffentlich hören. Er wurde alsbald als königl. Kammermusiker angestellt, welche Stellung er jedoch im Interesse von Kunstreisen durch Frankreich und Holland wieder aufgab. Nach Paris zurückgekehrt, lebte er unter glänzenden Umständen als Lehrer und Componist. Er starb am 22. Octbr. 1764 in Paris, zur Nachtzeit auf offener Strasse ermordet, wie man allgemein behauptete, als Opfer künstlerischer Eifersucht. Von C. erschienen zahlreiche Violinstücke aller Art, 1746 auch, von seiner Gattin in Kupfer gestochen, eine Oper *»Scylla et Glaucus«*, die in Paris mit grossem Beifall aufgeführt worden war. — Sein jüngerer Bruder, genannt le Clair le second, war ebenfalls ein berühmter Violinvirtuose, lebte jedoch ausschliesslich in seiner Geburtsstadt Lyon, wo er auch ausgebildet worden war.

Clairembault, Louis Nicolas, vortrefflicher französischer Orgelspieler und Componist, geboren am 19. Dec. 1676 zu Paris, war als 13jähriger Knabe musikalisch bereits so weit herangebildet, dass er eine grosse Motette von seiner Composition öffentlich zu Gehör bringen lassen konnte. Im J. 1696 wurde er Organist bei den *grands Jacobins*, lenkte durch sein ausgezeichnetes Klavier- und Orgelspiel, so wie durch seine Cantate *»Orphée«* das Interesse Ludwig's XIV. auf sich und wurde in Folge dessen Organist in St. Cyr und Surintendant der Musik der Frau von Maintenon. Er gab zahlreiche treffliche Motetten, Cantaten und Klavierstücke heraus und starb 1749. — Sein Sohn, Schüler und Amtsnachfolger, genannt C. le jeune, war nicht minder als Orgelspieler und Componist berühmt. Von demselben wurde 1756 ein Intermezzo *»Athalie«* mit vielem Beifall aufgeführt.

Clairon. Diesen französischen Namen führte im Anfange des 18. Jahrhunderts in Deutschland eine enger mensurirte Trompetenart, als die gewöhnlich gebräuchliche, welche der Mensur wegen viel schärfer erklang und weiter schallte. — Dieser Trompetenart entsprechend nannte man im Laufe des 18. und im Anfange des 19. Jahrhunderts ein eng mensurirtes Schnarrwerk der Orgel von 2,5 Meter Länge, das im Manuale geführt wurde, C. In neuester Zeit jedoch bezeichnet man jedes ähnliche in der Orgel befindliche Register durch Trompete (s. d.). 0.

Clairon, Hippolyte, französische Sängerin und Schauspielerin, in letzterer Eigenschaft eine der berühmtesten ihrer Nation überhaupt, hiess eigentlich Claire Josèphe Hippolyte Leyris de Latude und war 1723 unfern Condé von armen Eltern geboren. Gegen den Wunsch der letzteren trat sie schon um 1736 im italienischen Theater zu Paris auf, vervollkommnete sich aber in Rouen und anderen Provinzstädten als Tänzerin und Sängerin, sodass sie 1743 bei der Pariser Oper engagirt wurde. Nicht lange darauf trat sie zum *Théâtre français*, wo sie, selbst von Voltaire gefeiert, 22 Jahre lang der geschmeichelte Liebling des Publicums war. Mit einem grossen Vermögen zog sie sich 1765 von der Bühne zurück, starb aber am 18. Jan. 1803 zu Paris vergessen und in Armuth.

Clairval, Jean Baptiste, berühmter Sänger an der *Opéra comique* und *Comédie italienne* in Paris, geboren am 27. April 1737 zu Etampes, wo sein Vater Perrückenmacher war und auch den Sohn für sein Geschäft heranbildete. Jedoch wurde seine schöne Tenorstimme entdeckt und er für die Oper ausgebildet. Er debütirte an der *Opéra comique* 1758 und gehörte diesem Institute bis zu dessen Eingehen, 1762, an. Seitdem war er die Hauptstütze der *Comédie italienne* und wie als Opernsänger, so auch als Darsteller im Trauer- und Lustspiel hochgeschätzt. Fast alle Hauptrollen in den Opern von Duni, Grétry, Monsigny und Philidor sind für ihn geschrieben und wurden von ihm mit einer für unübertrefflich gehaltenen Feinheit und Grazie in Gesang und Spiel zur Geltung gebracht. Erst 1792 entsagte er der Bühne, auf der er bis zuletzt Triumphe feierte, und starb 1795 zu Paris.

Clapisson, Antonin Louis, hervorragender französischer Opern- und Romanzencomponist, geboren am 15. Septbr. 1808 zu Neapel, wo sein Vater, ein geborener Franzose, im Dienste Murat's stand. Mit seinen Eltern kam er 1815 nach Paris, jedoch erst 1830 auf das Conservatorium, wo im Violinspiel Habeneck und in der Composition Reicha seine Hauptlehrer waren. Obwohl er diese Anstalt erst 1835 verliess, war er bereits seit 1832 als zweiter Violinist im Orchester der Grossen Oper angestellt. Zuerst verschaffte er sich durch Composition von zahlreichen, schnell beliebt gewordenen Romanzen einen bedeutenden Namen, seit 1838 auch durch leicht gearbeitete melodienreiche Opern, von denen jedoch, ausser der ersten, »*La Figurante*«, nur einzelne einen länger dauernden Erfolg hatten. Im J. 1847 wurde C. Ritter der Ehrenlegion, 1854 Mitglied der Akademie und bald darauf Professor am Conservatorium, welche Stellung er bis zu seinem Tode, am 20. März 1866, einnahm. Ausser der bereits genannten schrieb er noch folgende Opern: »*La symphonie*« (1839), »*La Perruche*« (1840), »*Le pendu*« (1841), »*Frère et mari*« (1841), »*Le code noir*« (1842), »*Les bergers trumeaux*« (1844), »*Gibby, la cornemuse*« (1846), vielleicht seine beste Partitur, »*Jeanne la folle*« (1848), »*La statue équestre*« (1850), »*Les mystères d'Udolphe*« (1852), »*La promise*« (1854). Grossen Erfolg hatte 1856 seine »*Fanchonette*«, welcher »*Margot*« (1857), »*Les trois Nicolas*« (1858) und noch mehrere andere Opern folgten.

Claque (franz., abgeleitet von *claquer*, d. i. klatschen), nennt man das Corps der bezahlten *Claqueurs* oder Klatscher für öffentliche Vorstellungen in Paris. Ein ähnlich organisirtes, systematisch gegliedertes und instruirtes Gewerbe, welches Directoren und Actionnaire an seiner Spitze hat, existirt sonst nirgends. Gründer der C. war Sauton, welcher 1820 ein öffentliches Bureau, die *Assurance des succès dramatiques* errichtete. Dort bestellen die Directionen so viel *Claqueurs*, wie für jede Vorstellung nothwendig zu sein scheinen, oft 300 bis 500 Personen, welche nicht selten bereits in den Proben unterrichtet werden, an welchen Stellen sie durch Applaus einzugreifen haben. Wie ins Detail organisirt die Pariser C. ist, erkennt man aus ihren Unterabtheilungen mit streng gesonderten Functionen, als *Commissairs*, *Pleureurs*, *Rieurs*, *Chateuilleurs*, *Bisseurs* (*da capo*-Rufer) u. s. w.

Claquebois (franz.; lat.: *xylorganum*), die Strohfiedel (s. d.).

Clar., Abkürzung von *Clarinetto* (Clarinette).

Clara voce (lat.), mit heller, klarer Stimme.

Clarck, Richard, englischer Musiker, Mitglied der königl. Kapelle und Chordirector an der Paulskirche und Westminsterabtei in London, gestorben 1848, war

der Erste, welcher unwiderleglich nachwies, dass die englische Hymne »*God save the king*« weder von Carey, noch von Händel, Lulli u. s. w., sondern von John Bull componirt sei. Der Titel des betreffenden, auch in anderer Beziehung interessanten Buches C.'s lautet: »*An account of the national anthem intitled God save the king*« (London, 1823).

Clari, Giovanni Carlo Maria, ausgezeichneter italienischer Componist, hauptsächlich von Kirchenwerken, geboren 1669 zu Pisa, war ein Schüler des Giovanni Paolo Colonna zu Bologna, in welcher Stadt er auch 1695 eine Oper seiner Composition, »*Il savio delirante*«, zur Aufführung brachte. An der Hauptkirche zu Pistoja als Kapellmeister angestellt, starb er um 1746. Vorzugsweise berühmt wurden seine Gesangsduette und Terzette (1823 in Paris von Mirecki neu herausgegeben), deren Manuscripte sich auf der k. k. Bibliothek zu Wien befinden und die ausnehmend fein gearbeitet, erfindungsreich und gelehrt sind. Von seinen zahlreichen trefflichen Kirchenwerken besitzt die genannte Bibliothek gleichfalls die meisten Manuscripte, nämlich ein *Credo*, *Ave Maria* und ein *Stabat mater*, sämmtlich vierstimmig mit Instrumentalbegleitung, ein *De profundis*, vierstimmig *a capella*, ausserdem noch interessant contrapunktisch gearbeitete *Madrigali buffi a 2 e 3 voci* (30 Blätter). Auch die Proscke'sche Sammlung in Regensburg weist werthvolle Werke C.'s, geistlichen und weltlichen Faches auf. Erschienen sind nur einige Compositionsproben, welche Paolucci in seiner »*Arte pratica di contrapunto*« *Tom. I* abgedruckt hat.

Clarin ist die aus dem italienischen *Clarino* (s. d.) entstandene, längere Zeit in Deutschland herrschend gewesene Benennung der Trompete (s. d.). — In Amerika, besonders in Mexico, benannte man mit diesem Namen eine häufig vorkommende hölzerne Trompetenart, die dort von den Ureinwohnern gepflegt wurde. Dieselbe ist, ihrer eigenthümlichen Anblasungsart wegen, als ein schon vor der Entdeckung dieses Erdtheiles in jenen Gegenden heimisch gewesenes Tonwerkzeug zu betrachten. Die Gestalt desselben war die eines 2,5 bis 5 Meter langen schlangenförmig gebogenen hohlen Stabes von kaum Fingerdicke. Am Anblasungsende des Stabes war ein Blattmundstück, und die andere Oeffnung des Schallrohres war plötzlich erweitert mit einer Stürze (s. d.) versehen. Die dünnen Stengel einer sehr verbreiteten staudenartigen Pflanze, bei den Eingeborenen *Acocotl* genannt, soll das Material zu diesem Tonwerkzeug geliefert haben und auch den bei den Indianern gebräuchlichen Namen. Man erregte die Luftsäule dieses Instrumentes tönend durch Einziehen des Athems, wesshalb dasselbe wohl nur als Mittel zu den primitivsten Klangfreuden, oder Signale zu geben, eine Anwendung finden konnte. Mehr darüber berichtet im 7. Bande der »Cäcilia« (S. 203) Sartorius. Neuere Nachrichten aus jenen Weltgegenden wissen Nichts von diesem Instrumente zu berichten, was zu beweisen scheint, dass mit dem ersten Culturhauche dies schwer zum Ertönen zu bringende Tonwerkzeug verschwunden ist. 0.

Clarinblasen war in der Zeit, als noch eine Trompeterzunft existirte, und auch noch später, die Fachbezeichnung für das Blasen von sanften, weichen Melodien auf der Trompete, zum Unterschiede von dem Prinzipalblasen (s. d.); jetzt ist diese Kunstbezeichnung ausser Gebrauch. 0.

Clarinette (ital.: *clarinetto*; franz.: *clarinette*) ist der Name eines abendländischen Holz-Blasinstrumentes, das in neuester Zeit eine sich immer weiter verbreitende Anwendung in der Musik, besonders bei Militärcorps, findet und dessen höchster Glanzpunkt in dieser Beziehung bis heute noch nicht erreicht ist. Der Name Cl., ein Deminutivum von *clarino* (Trompete), entstand wohl für dies Tonwerkzeug durch die ursprüngliche Charakterauffassung, dass die durch dasselbe erzeugten Klänge Aehnlichkeit mit den höheren Tönen einer Trompete hätten. Das Cl. genannte Musikinstrument wird jetzt fast überall in einer Form gefertigt in Gebrauch gefunden, welche Form schon mehrere Jahrzehnte hindurch den künstlerischen Zeitanforderungen genügend sich erwiesen hat. Die Einzeltheile dieser Allgemeinform der Cl. führen die verschiedenen Benennungen: Schnabel (s. d.), Birn (s. d.), oberes, unteres Mittelstück und Stürze (s. d.). Diese Theile sind zweckdienlich so mit Zapfen oder Aushöhlungen versehen, dass, wenn man sie in festgestellter Art



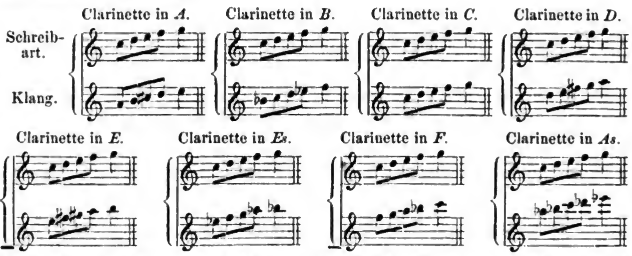
an einander fügt, das Schallrohr dadurch in geschlossener Weise hergestellt wird. Man hat auf diese Weise Cl.n mit Schallrohren von verschiedener Länge hergestellt, die ihres durch die Rohrlänge bestimmten Grundtones halber stets ein anderes Tonreich geben. Diese Einrichtung ist desshalb vortheilhaft, weil sie Tongängen in den verschiedenen Tonarten eine Intonation in höherer Reinheit zu geben gestattet und zwar durch eine gleiche Applicatur (s. d.). Je nach der Höhe des Grundtones des Schallrohres spricht man nun von *A*-, *B*-, *c*-, *d*-, *e*-, *es*-, *f*-, *g*- und *as*-Cl.n, von denen jedoch im Vereine mit Streichinstrumenten nur die drei erstgenannten Arten Anwendung finden; die anderen werden in der Militär- und Tanzmusik verwandt. Ausser diesen genannten, den kleineren Streichinstrumenten analogen Cl.n hat man auch noch Alt- und Bass-Cl.n in Gebrauch. Erstere, die Alt-Cl., steht um eine Quinte tiefer als die gewöhnliche *B*-Cl.; der Grundton des Schallrohres derselben ist somit *F*. Letztere, die Bass-Cl., findet man in *A*- und *B*-Stimmung; der Grundton derselben ist eine Octave tiefer als der der gewöhnlichen *A*- oder *B*-Cl., also: A_1 oder B_1. Die letzterwähnten beiden Cl.n verdanken ihre Entstehung dem nachwirkenden Verlangen des im 16. und 17. Jahrhundert bei den Erfindern oder Verbesserern von Tonwerkzeugen herrschenden Princips: von jeder Instrumentart einen Accord (s. d.) zu schaffen. Für die Erzeugung der verschiedenen Scalatöne sind hauptsächlich die oben erwähnten Mittelstücke von Bedeutung, in denen, wenn wir die jetzt allgemein angewandten Cl.n als Norm annehmen, sich 20 Tonlöcher zu diesem Zwecke befinden, von denen 8 offene, mit den Fingerspitzen selbst zu deckende sind; die übrigen werden mittelst für gewöhnlich geschlossener, wenige nur durch offenstehende Klappen behandelt. Jedes Tonloch, wie jede Klappe führt einen besonderen Namen, der von dem entsprechenden der Cl.n entnommen ist, deren Grundton *c* ist. Der durch verschiedene Octaven gehende Tonumfang eines Blasinstrumentes, somit auch der der Cl., wird durch stärkeres oder schwächeres Anblasen des Schallrohres, Ueberblasen (s. d.) genannt, erzeugt. In den später folgenden akustischen Betrachtungen, wo dies Ueberblasen bei der Cl. näher erläutert werden wird, ersieht man, dass die Cl., nicht octavirend, eine durchaus von den Flötenarten verschiedene Tonfolge bei der ersten Ueberblasung giebt. Die **Benennung der Tonlöcher und Klappen** ist von der ersten Ueberblasungs-Tonreihe gewählt. Verfolgen wir nun die Tonlöcher an dem Schallrohre der Cl., ob gedeckt oder offen, der Reihe nach von unten herauf und verzeichnen deren Benennung. Die erste offene Klappe am unteren Mittelstück heisst, je nachdem sie offen oder geschlossen, *H*- oder *c*-Klappe, und die erste für gewöhnlich geschlossene: *cis*-Klappe; beide werden mit dem kleinen Finger der linken Hand behandelt. Die nächsthöhere Oeffnung in dem Schallrohre der Cl. ist die durch die gewöhnlich offenstehende *d*-Klappe zu behandelnde. Diese Klappe, auch Ivan-Müller'sche geheissen, findet sich nur an solchen Instrumenten, an denen das zunächst nach der folgend erwähnten *es*-Klappe zu verzeichnende *d*-Loch nicht vorhanden. Die über der *d*-Klappe nächste geschlossene Klappe heisst *es*-Klappe. Unmittelbar über dieser Klappe haben viele Cl. nach ihrer ursprünglichsten Construction eine Holzverdickung, die wohl durch Pflock bezeichnet wird; auf dem höchsten Rücken desselben mündet ein offenes Tonloch, *d*-Loch genannt. Wie schon erwähnt, hat man die vorher angeführte Ivan-Müller'sche Klappe oder das *d*-Loch an einer Cl. Die letzterwähnten drei Schallöffnungen der Cl. werden durch den kleinen Finger der rechten Hand behandelt. Die hierüber folgenden offenen Tonlöcher des unteren Mittelstückes: *e*-, *f*- und *g*-Löcher geheissen, werden durch Ring-, Mittel- und Zeigefinger der rechten Hand gedeckt. Zwischen dem *e*- und *f*-Loche rechts seitlich ist eine Schallrohröffnung, die mit geschlossener, *f*-Klappe genannt, regiert wird, und zwar vermöge des Ring- oder Mittelfingers der rechten Hand. Die letzte noch zu verzeichnende Klappe am unteren Mittelstück der gewöhnlichen Cl. liegt auch rechts seitlich zwischen dem *f*- und *g*-Loche derselben. Der Stiel dieser Klappe geht bogenförmig über die *f*-Klappe hinweg und endet gleich unter derselben; behandelt wird diese Klappe auch durch den kleinen oder den Ringfinger der rechten Hand. — Von den Schallrohröffnungen am oberen Mittelstück sind vier offen, drei auf der Vorder-

seite: *a*-, *h*- und *c*-Löcher genannt, und eines auf der Hinterseite oberhalb von dem *c*-Loche gelegen, das Daumenloch geheissen. Diese Löcher werden durch Ring-, Mittel-, Zeigefinger und Daumen der linken Hand behandelt. Alle anderen Tonlöcher dieses Mittelstückes haben geschlossene Klappen. Rechts seitlich unterhalb des *a*-Loches ist die durch die *gis*-Klappe zu behandelnde Schallrohröffnung; der Klappenstiel derselben endet zwischen dem *g*- und *a*-Loche durchgehend nicht weit links von denselben und hat auch wohl noch einen kleinen rechtwinklig von demselben abgehenden, dem *g*-Loche zugewandten Nebenstielansatz. Diese Klappe wird entweder durch den kleinen Finger der linken Hand oder den Zeigefinger der rechten in Bewegung gesetzt. Links seitlich zwischen dem *a*- und *h*-Loche liegt die *b*-Klappe und eben so zwischen dem *h*- und *g*-Loche die *f*-Klappe. Die Stiele dieser beiden Klappen sind zwischen den angeführten Tonlöchern durchgeführt und enden gleich rechts von denselben, sodass sie durch einen der zunächst liegenden Finger regiert werden können. Oberhalb von dem *c*-Loche befinden sich auf der Vorderseite der Cl. zwei Klappen, deren Stiele geradlinig geformt in der Nähe des *c*-Loches enden; sie werden durch den Zeigefinger der linken Hand behandelt. Noch etwas über der eben erwähnten *a*-Klappe ist links seitlich eine Klappe, deren Stiel unten am Ende des oberen Mittelstückes endet, damit der Zeigefinger der rechten Hand dieselbe in Bewegung zu setzen vermag; diese heisst die *a*-Trillerklappe. Endlich ist noch die an der Rückseite der Cl. befindliche höchstgelegene Klappe zu verzeichnen, deren Stiel oberhalb des Daumenloches endet, sodass derselbe durch den Daumen der linken Hand niedergedrückt werden kann; diese führt den Namen *b*-Klappe. Weniger von hervorragender Bedeutung an der Cl. ist der Birn (s. d.) genannte Theil derselben. Derselbe, im Innern einen gleichgestalteten Theil des oberen Schallrohres bei dem Tonwerkzeuge bildend, ist wohl nur desshalb vorhanden, damit das Schallrohr aus mehreren Gliedern bestehe; durch solche ist eine den Ton nicht gerade benachtheiligende Schallrohrverlängerung, oder, was dasselbe sagen will, Vertiefung des Grundtones der Cl. möglich, wenn man die Instrumenttheile nicht dicht an einander liegend zusammenfügt. Zu einer ähnlichen Grundtonsveränderung kann auch der selbstständige Cl.theil: die Stürze (s. d.) dienen, indem derselbe die untere Fortsetzung des Schallrohres als Bestandtheil in sich hat. Dies wird Jedem dadurch klar, dass eine Cl. ohne Stürze einen höheren Grundton giebt, als eine mit Stürze. Der merkwürdigste Theil der Cl. jedoch ist der Schnabel (s. d.) mit dem aus spanischem Rohre geschnittenen Blatte (s. d.), das als durchschlagende Zunge Verwerthung findet. Das Blatt ist auf die Schnabelöffnung am unteren Ende mittelst Bindfaden festgeschnürt; zuweilen befestigt man es auch, anstatt mit Bindfaden, durch zwei Metallringe und Schrauben, sodass man durch Anziehen und Nachlassen der Schraube zugleich die Macht hat, das Blatt vor der Schnabelöffnung mehr abstehen oder sich fester anlegen zu lassen. Dieser Instrumenttheil bedingt den Grundton des Rohres in anderer Weise, als ihn die Länge derselben nach der **Akustik** verheisst, da der Ton, dem einer gedeckten Orgelpfeife entsprechend, als ob er durch ein 1,25 Meter langes Rohr gebildet wird, erklingt, während ihn nur eine solche von 0,625 Meter Länge erzeugt. Die Cl. ist somit das einzige Holzblasinstrument, was ein Schallrohr besitzt, dessen Tonlöcher beim freien Vorsichhinhalten des Instrumentes der Musiker mit Leichtigkeit behandeln kann und das gerade diese Tonregion vorzüglich zu bilden vermag. Wir wissen, dass ein offenes cylindrisches Rohr eine Halbwelle bildet, aber kürzer als die Halbwelle desjenigen Tones sein muss, welchen sie, als Pfeife angeblasen, geben soll, weil die schwingende Luftsäule unvermeidlich an beiden Enden übergreift. Diese Verkürzung verringert sich bei gedeckten Pfeifen in dem Verhältniss von $^2/_3 : ^2/_5$. Sehen wir beispielsweise die Maasse bei der Cl. an. Bekanntlich giebt die sogenannte *B*-Cl. als tiefsten Ton, wenn alle Seitenlöcher und Klappen geschlossen sind, den Ton *d*, dessen Viertelwelle gleich 55,96 Centimeter ist. Nimmt man den Schallbecher weg, so steigt die Tonhöhe nicht ganz um einen halben Ton. Nehmen wir nur $^2/_3$ dieser Tonstufe als Veränderung an, so entspricht dem tiefsten Tone der Cl. ohne Schallbecher eine Viertelwelle von 53,57 Centimeter. Die Correction wegen Uebergreifens der Luftsäule beträgt 0,65 Centimeter, die wegen anderer

Stimmung des Normaltones, zu 1% angenommen $\pm$ 0,5 Centimeter; es bleibt somit eine theoretische Länge des Clarinettrohres von der Mitte des Rohrblattes an gemessen = 52,22 $\pm$ 0,5 Centimeter. Die Messung an einer *B*-Cl. ergab 53,35 Centimeter. Hiernach ist das Schallrohr der Cl. in der That etwas länger, als die Theorie dieselbe lehrt. Das Wichtigste zum Verständniss des Clarinettenbaues ist jedoch wohl die gegenseitige Einwirkung der Schwingungen der Luftsäule und derjenigen des Blattes. Bei Pfeifen mit durchschlagenden Zungen ist durch diese Einwirkung die Tonhöhe in einer nicht ganz einfachen Weise bedingt. Setzt man aber an ein Cl.-Mundstück cylindrische Rohre von verschiedener Länge, so bleibt die Tonhöhe immer der Länge proportional und zwar hört man jedesmal den Ton, dessen Welle mit dem Vierfachen des Ansatzrohres gleiche Länge hat. Die Tonhöhe hängt somit allein von der Länge der dem Mundstück angesetzten Luftsäule ab, und es bedürfen darum die Rohrblätter, wenn auch einer sorgfältigen Zubereitung, doch keiner Abstimmung, wie bei den Zungenwerken der Orgel. Dies Wenige mag hier genügen, um dem Leser anzudeuten, dass die Wissenschaft schon an vielen Stellen die Decke von dem Dunkel der Wunder, deren uns auch dies Instrument in der Tonzeugung viele bietet, gelüftet hat; die klare theoretische Construction, um darnach den correctesten Bau einer Cl. auszuführen, wird jedoch wohl noch lange auf sich warten lassen. Wer noch mehr akustische Erscheinungen bei der Cl. wissenschaftlich beleuchtet durchzusehen wünscht, sehe in der »Cäcilia« Band I, S. 92 u. folg., W. Weber's »*Dissert. legis oscillationis tubarum linguatarum*« und der »Leipz. Allgem. Musikal. Ztg.« nach, wo er Vieles finden wird, das selbst zu eigenen Forschungen kräftigt. Vorzüglich sind in dieser Beziehung die Abhandlungen Weber's in letztgenannter Zeitschrift »Akustik der Blasinstrumente«, welche im Jahrgang 1816 Nr. 3 bis 6 und Nr. 41 bis 45, so wie 1817 Nr. 48 und 49 sich befinden, zum Nachlesen zu empfehlen. In letzterwähnten Abhandlungen ist besonders die Schwingung der Luftsäule in der Cl. erläutert und die Tonzeugung bei dem Ueberblasen theoretisch festgestellt. Da die tiefsten Töne der Cl. mittelst $^1/_4$-Schallwellen, die im Rohre selbst gebildet werden und sich in der Aussenluft ergänzen, erzeugt werden, so erscheint der eigentliche Grundton sehr schwer oder gar nicht (s. Blasinstrumente). Die tiefsten Töne, die erste, zweite u. s. f. Ueberblasung hervorzurufen, hängt von dem Wollen des Spielers ab. Für die höheren Lagen giebt er stärkeren Wind und fasst das Blatt etwas weiter nach der Basis hin, wo es dicker, steifer und daher für die Unterhaltung der Töne von kurzer Schwingungsdauer geeigneter ist. Je freier und lebendiger das Blatt schwingt, desto schärfer und schmetternder wird der Cl.n-Ton; er ist weich und gedämpft, wenn die Zunge nur ganz kleine Schwingungen macht. Ob das Schmettern des Tones auf sehr kurz dauerndem und oft wiederholtem Zu- und Abnehmen der Tonstärke, oder ob es auf dem intermittirenden Mitklingen von Beitönen beruhe, ist bis jetzt noch nicht erforscht. Bei der ersten Ueberblasung bildet sich in dem Rohre eine $^3/_4$-Welle; bei der zweiten eine $^5/_4$-Welle u. s. f., und geben dem entsprechend sich die Tonzeugungen bei der Cl. in Folge der ungeraden Aliquottöne (s. d.) kund. Folgende Tabelle (s. nächste Seite) führt uns die Tonzeugung bei den verschiedenen Ueberblasungen vor Gesicht; die dritte, fünfte und sechste Reihe sind weggelassen, weil die Töne derselben in unserem Tonsystem unverwendbar sind; die am meisten von unseren Cl.n-Spielern gebrauchten Klänge sind gross gedruckt. — Schon die Tabelle der Ueberblasungen zeigt uns, dass viele Töne in zwiefacher Art zu geben sind, wodurch die **Applicatur** bei diesem Instrumente manche Complicirtheit erhält, die hier zu beschreiben wenig nutzenbringend ist, weil je nach der manuellen Eigenheit eines Spielers und je nach der Reinheit des Instrumentes oftmals dem Musiker selbst hierin ein Wechsel gestattet ist. Wir verweisen in dieser Beziehung auf die mündliche Unterweisung eines Bläsers selbst, als die kürzeste, klarste und sicherste Bezugsquelle, oder auf Einsicht in eine, besonders die Ivan Müller'sche »Clarinettschule«. Nur so viel mag hier erwähnt werden, dass alle Griffe auf den verschiedenen Cl.n ebenfalls ihre Bezeichnung nach denen auf der *C*-Cl. erhalten, und dass dadurch die auf allen Species dieses Tonwerkzeuges gleiche Applicatur am besten gefördert wird. Dem entsprechend findet auch die **Notirung** für die Cl. statt, indem

			Obertöne.				
1	3	5	7	9	11	13	15
Grundtöne.	erste	zweite	dritte	vierte	fünfte	sechste	siebente
e	h^1	gis^2		fis^3			dis^4
f	c^2	a^2		g^3			
fis	cis^2	ais^2		gis^3			
g	d^2	h^2		a^3			
gis	dis^2	c^3		ais^3			
a	e^2	cis^3		h^3			
ais	f^2	d^3		c^4			
h	fis^2	dis^3		cis^4			
c^1	g^2	e^3		d^4			
cis^1	gis^2	f^3					
d^1	a^2	fis^3					
dis^1	ais^2	g^3					
e^1	h^2	gis^3					
f^1	c^3	a^3					
fis^1	cis^3	ais^3					
g^1	d^3	h^3					
gis^1	dis^3	c^4					
a^1	e^3	cis^4					
ais^1	f^3	d^4					

alle Tongänge in *C*-dur mit der Bemerkung, auf welcher Cl.n-Art dieselben zu blasen sind, verzeichnet werden.



Noch ist bei der Notirung zu erwähnen, dass die Darstellung der tieferen Octave im Violinschlüssel Manchem, der vielen Nebenlinien wegen, Leseschwierigkeiten bieten würde, so wie, dass die Schreibweise auch der Nebenlinien halber mühsam ist, wesshalb man diese Töne stets um eine Octave höher notirt und dabei *Chalumeau*, *Clarino*, *Clarinetto* oder *Clairon* setzt, welcher Beisatz so lange in Kraft bleibt, bis er durch *loco* aufgehoben wird. Anlass zu diesem Beisatze hat wohl der eigenthümliche Klang dieser Cl.n-Töne gegeben. — Manche Musiker unterfangen sich, alle nur möglichen Tongänge auf einer Cl. geben zu wollen. Dies ist zwar, weil alle Cl.n chromatisch sind, möglich, doch werden oft dem Ohre unangenehme Producte dabei zum Vorschein kommen, wenn auch die durch Blasinstrumente erzeugten Töne einer kleinen Veränderung in der Tonhöhe fähig sind. Diese Veränderung zu bewirken, ist jedoch eine ganz genaue Kenntniss jedes Instrumentes selbst, so wie eine Modification der Anblasungsstärke nothwendig, und die eigentlich in Betracht zu ziehenden Tongaben einer Cl. sind doch nur die, welche durch unter sich gleich zu- oder abnehmende Luftstromstärken erzeugt werden. Diese sind nun bei den Cl.n, sobald sie in dem Bereich der natürlichen Scala ihrer Stimmung liegen, gewöhnlich nur so, dass sie in

diatonischen so wie gleichtemperirten Tonleistungen, ohne dem Ohre unrein sich kundzugeben, verwandt werden können. Schon sehr früh entdeckte man dies und baute desshalb Cl.n mit verschiedenen Grundtönen, sodass man stets zu Tonstücken solche Cl.n-Stimmungen zu gebrauchen sich befleissigte, die nur wenige Abweichungen von der natürlichen Grundscala zu machen brauchten. Ausser diesen vorzüglichsten Gründen waren auch der, wenn auch nur gering verschiedene Umfang nach der Höhe hin und der Klangcharakter der am meisten zur Verwendung gewünschten Töne der verschiedenen Cl.n mitbestimmend. Wie gering letzterwähnte Eigenheiten sind, mag folgende Uebersicht klar machen:

Clarinette in	Ganzer Umfang.	Gebräuchlicher Umfang.	Töne.	Octaven.	Stimmung.
A	*cis* bis a^3	*cis* bis cis^3	45	$3^3/_4$	chromatisch
B	*d* bis b^3	*d* bis d^3	45	$3^3/_4$	chromatisch
c	*e* bis c^4	*e* bis e^3	45	$3^3/_4$	chromatisch
d	*fis* bis d^4	*fis* bis fis^3	45	$3^3/_4$	chromatisch
es	*g* bis es^4	*g* bis g^3	45	$3^3/_4$	chromatisch
f	*a* bis f^4	*a* bis a^3	45	$3^3/_4$	chromatisch

Die vorher erwähnten grösseren Cl.narten, Alt- und Bass-Cl.n, sind von den gewöhnlich gebrauchten nur durch ihren tieferen Grundton und den daraus entstehenden Folgen unterschieden. Die **Alt-Cl.**, eine Quinte tiefer als die *B*-Cl. stehend, also *F* zum Grundtone habend, findet auch heute noch in Militärmusiken in der Zahl von vier und mehr Anwendung, die Tenor- und Alt-Tongänge zu geben oder zu verstärken, trotzdem man in Preussen durch die Anwendung der Tenorhörner und Baritons in den Musikcorps beim Fussvolk dieselben gesetzlich aufhob. Ob jedoch die Tonfarbe der Alt-Cl. künftigen Tonsetzern für dies Kunstfeld auch überflüssig erscheinen, oder ob dieselben die Alt-Cl. neu in den allgemeinen Gebrauch einführen werden, ist eine Frage der Zukunft, die sich wahrscheinlich zu Gunsten des Gebrauches entscheidet. Ausführlichere Besprechung der **Bass-Cl.**, deren Eigenheiten in einem eigenen Artikel in diesem Werke zusammengestellt sind (s. d.), wie die selten in Militärmusiken geführten **Bariton-Cl.**, in jenem Artikel auch erwähnt, mögen hier unterbleiben. — Damit nun besonders in Tonstücken die Intonation in leichtester Art den Ansprüchen des Ohres zu genügen vermag, wählt man zu Piècen, auf deren Grundton keine Cl. gebaut ist, Cl.n in zunächst bis höchstens zum zweiten Grade hin verwandten Tönen. Man wird also zu Tonstücken in *C*-moll oder *Es*-dur *B*-Cl.n, zu Tonstücken aus *Cis*-moll oder *E*-dur *A*-Cl.n u. s. f. nehmen müssen. Die Wahl wie der Wechsel von verschiedenen Cl.n, selbst in einem Tonstück, ist eine Componistenaufgabe, welche nicht allein das Denken des Tonsetzers, sondern auch seine Instrumentkenntniss documentirt und oft von bedeutendem Einfluss auf die gelungenste Wiedergabe seines geistigen Tonlebens sich erweist, wesshalb sie besonders seiner Sorgfalt zu empfehlen ist. Ausser diesen Normal-Cl.n der Jetztzeit findet man auch noch welche, die mit noch mehr Klappen versehen sind, zu deren Behandlung man brillenartige Verlängerungen, die über den offenen Tonlöchern befindlich sind, an die Klappenstiele gemacht hat. Diese verbesserten Cl.n, die sich in neuester Zeit immer mehr Eingang verschaffen, bezwecken, eine reinere Intonation zu erzielen und die Applicatur zu vereinfachen. Da jedoch dieselben noch zu verschiedenartig sich in Gebrauch befinden, so ist abzuwarten, bis sich erst eine feste Form aus denselben als die vorzüglichste überall Eingang verschafft hat, ehe man in allgemeinnützlichen Werken davon Notiz nimmt. Beachten wir die **verschiedenen Fabrikate** von Cl.n näher, so machen sich besonders die französischen in allerneuester Zeit als den Zeitansprüchen am meisten genügend bemerkbar. Um in allen Octaven die reinste Stimmung zu erzielen, scheint mir, nach persönlicher Ansicht eines solchen Instrumentes,

von den französischen Fabrikanten der Weg verfolgt zu sein, dass sie die Tonlöcher je näher dem Mundstück, je enger im Durchmesser bohrten. Diese Einrichtung scheint wissenschaftlich desshalb vorzuziehen, weil jedenfalls die bei hohen Tönen ersten Regulatoren der Schwingungsknoten, die Tonlöcher (s. d.), bestimmter wirken müssen. Auch halte ich noch für besonders empfehlenswerth, zu jeder Cl. ein eigenes Mundstück zu gebrauchen, in dem der Schallrohranfang durchaus der Fortsetzung gleich gestaltet sein muss, wenn eine wirklich reine Tonzeugung erzielt werden soll. Die Lässigkeit der Spieler, Alt-, *B*- und *C*-Cl.n, so wie sonst ungefähr gleich mensurirte mit einem Mundstück zu blasen, kann einer reinen Intonation in allen Octaven nur hinderlich sein. Zugleich mag hier noch bemerkt werden, dass A. Sax Cl.n aus Blech fertigte, damit bei der Cavalleriemusik die höhere Octave vertreten sei; diese, bis heute fast nur bei belgischen Regimentern theilweise in Gebrauch gekommenen Tonwerkzeuge sind jedoch in der Klangfarbe durchaus von den sonstigen aus Holz gebauten Cl.n abweichend. Was die **Anwendung der Cl.** in neuester Zeit anbetrifft, so finden wir dieselbe einzeln als melodieführend in verschiedenen Tonstücken in Gebrauch. Im Orchester hat man gewöhnlich zwei, eine erste, *Cl. primo*, und eine zweite, *Cl. secondo*, angewandt, welche bald sich mit den Fagotten als Accord vereinigend den harmonischen Tonkörper bilden, bald auch melodieführend einzeln oder Tongänge anderer Instrumente verstärkend sich hören lassen. In grösster Menge aber findet man Cl.n in der Militärmusik. Hier vertreten die Cl.n direct die Stelle der ersten und zweiten Geige in den gewöhnlichen Orchestern und werden nach Grösse der Kapelle in einer Zahl von vier und mehr für eine Stimme geführt, denen sich noch, die höhere Stimme verstärkend, zwei höhere verschieden gestimmte beigesellen (s. Besetzung). Bei der heutigen Entwickelung der Conzertmusik, welche sich im offenen Raume immer mehr Geltung zu schaffen versucht, tritt die für solche Verhältnisse nicht ausreichende Schallkraft der Streichinstrumente als Träger des harmonischen und melodischen Tonkörpers immer mehr hervor, und die immer grössere Verwendung der Cl. wird eine fast geforderte Nothwendigkeit. — Durchblicken wir die **Geschichte** dieses Instrumentes, so wird es fast Jedem einleuchten, dass wir gerade jetzt erst in die Zeit der Hauptentfaltung dieser Instrumentart treten, welche wohl erst dann ihren Höhepunkt erreicht haben wird, wenn wir aus elastischem Material solche zu bauen vermögen, die ohne Tonlöcher mit Leichtigkeit in reinster Intonation ihr Tonreich zu geben vermögen. Die noch heute in Deutschland herrschende fremdländische Benennung dieses Tonwerkzeuges Cl. ist eine Frucht der in der Erfindungszeit desselben gesellschaftlich herrschenden Gewohnheit: nur dem in der Musik Bedeutendes zuzutrauen, was erst in Italien seine Kunstweihe erhalten hatte; aber die Erfindung der Cl. ist eine echt deutsche. Der Flötenmacher Joh. Christoph Denner (1655 bis 1707) soll 1696 in Nürnberg die erste Cl. gefertigt haben. Es scheint lange Zeit gewährt zu haben, bis die Cl. Eingang ins Orchester fand, obgleich durch Lully, gestorben 1687, doch die Sucht nach Bereicherung desselben geweckt worden war: denn noch nach Denner's Tode weiss Mattheson 1713 in seinem »New eröffneten Orchester« ein Langes und Breites von »der allerstärksten, weitest schallenden Trompete, der prächtigst tönenden Posaune, den lieblich pompösen Waldhörnern, der gleichsam redenden Hautbois, dem stolzen Basson (Fagott), der harten Zinke und der modesten Flöte« zu reden, erwähnt jedoch mit keiner Sylbe der Cl. Die von Denner gebauten Cl.n sollen sieben offene Tonlöcher und zwei mit Klappen versehene gehabt haben, die unserer *a*- und *b*-Klappe entsprachen, denen der Erfinder später noch die dritte, die *h*-Klappe hinzufügte. In der frühesten Zeit hat man die Töne, welche mit Hülfe der *h*-Klappe hervorgebracht wurden, durch Nachlassen der Lippenanstrengung und Zurückziehen des Schnabels aus dem Munde künstlich erzeugt. Nachdem die Cl. Eingang ins Orchester gefunden hatte und sich die Nothwendigkeit, Cl.n von verschiedener Stimmung zu führen, herausgestellt, haben meist hervorragende Virtuosen derselben die ferneren Verbesserungen veranlasst. Der erste Verbesserer der Cl., B. Fritz, gestorben 1766 in Braunschweig, hat den schon von Denner eingeführten Klappen noch die zweigestrichene *cis*- oder *des*-Klappe hinzugefügt. Die nächste Klappenbereicherung geschah durch Xavier Lefèvre,

Clarinettvirtuose an der Grossen Oper zu Paris ums Jahr 1800, wo seit 1770 durch Gaspard dieselbe eingeführt war; derselbe erfand die eingestrichene *cis-* oder *des-*Klappe. Gleich nach dieser Verbesserung der Cl., 1801, liessen die Wiener Hofmusiker (Clarinettisten), Gebrüder Stadler sich an ihrem Instrumente die Schalltrichter verlängern und seitwärts biegen, wodurch noch die tieferen Töne der kleinen Octave *dis*, *d*, *cis* und *c* gewonnen wurden. Diese Verbesserung hat jedoch keine weitere Verbreitung gefunden; nur wenige so gebaute Instrumente kamen in Gebrauch. Ueberhaupt scheinen am Ende des 18. und im Anfange des 19. Jahrhunderts auch viele Instrumentbauer nach eigenem Ermessen die Klappenzahl an den Cl.n gemacht zu haben; so wissen wir z. B., dass schon 1791 aus der Fabrik des Instrumentbauers Floth in Berlin Cl.n mit 8 Klappen, an denen die *gis-* oder *as-* und die *a-*Trillerklappe waren, hervorgegangen sind. Selbst eine Vermehrung der Cl.-arten ihrer Stimmung nach fand in dieser Zeit statt. 1793 baute Heinrich Grenser in Dresden eine Cl., die er Cl.-Bass nannte und deren Umfang von *H* bis f^3 war. Die Zeit hat dasselbe der Vergessenheit überantwortet. Die grösste Vervollkommnung, deren Einzelnheiten bis heute fast noch überall massgebend, erhielt die Cl. jedoch erst nach dem J. 1814. Der Clarinettvirtuose Ivan Müller legte in diesem Jahre dem Pariser Conservatorium eine nach seiner Erfindung gebaute Cl. zur Begutachtung vor und bemühte sich persönlich auf seinen vielen europäischen Reisen für die Verbreitung dieser Form. Dies Instrument hatte 13 Klappen und gestattete eine Darstellung der Melodien in jeder Tonart. Um keinen der tieferen Töne zu entbehren und der schönen Klangfarbe wegen nahm er die *B*-Cl. hierzu. Wenn auch das Urtheil des Conservatoriums, damals entscheidend in Kunstsachen, nicht zu seinen Gunsten ausfiel — es lautete: »es lasse sich auf dieser Cl. zwar aus allen Tonarten spielen, doch nur langsam sich bewegende Melodien, und diese selbst nicht einmal ganz rein; auch würde die so wirkungsvolle Mannigfaltigkeit der Klangfarbe, die durch den Gebrauch verschiedener Cl.n gepflegt werde, durch die Müller'sche ganz wegfallen!« — und selbst einer vorläufigen Verbreitung seiner Erfindung entgegen war, so wurde doch bis in die weiteste Ferne hin von derselben Notiz genommen und dieselbe, wenn auch nur theilweise eingeführt, bewirkte, dass man ähnlich construirte Cl.n aller sonst angewandten Arten baute. In Berlin wurden im J. 1817 bei Einrichtung des Musikcorps vom ersten Garde-Regiment demselben Cl.n mit 12 Klappen verliehen; das Musikcorps des Alexander-Regiments ebenda erhielt 1818 Cl.n mit 11 Klappen, und vom Instrumentbauer Bormann zu Dresden weiss man, dass er 1817 fast nur Cl.n mit 13 Klappen fertigte. Auch andere Erfindungen Ivan Müller's, z. B. die Polsterung der Klappen, worüber die »Leipz. Allgem. Musikal. Ztg.« von 1817 (S. 713 u. weiter) sich ausführlicher auslässt, so wie die Befestigung des Blattes auf den Schnabel mittelst eines metallenen Ringes mit Stellschraube, statt der bisher nur üblichen mit Bindfadenumwickelung, verbreiteten sich bald allgemeiner und haben noch heute viele Verehrer. Auch der Bau der sogenannten tiefen *F*-Cl. ist eine Folge seines Nachdenkens, angeregt durch die Klangfarbe des Bassethornes (s. d.), worüber ebenfalls die »Leipz. Allgem. Musikal. Ztg.« umständlicher berichtet. Wenn auch nach dieser Zeit noch viele Erfindungen zur Verbesserung der Cl. gemacht worden sind, so haben sich dieselben doch nur zeitweise und in sehr beschränktem Verhältnisse oder gar nicht Eingang verschafft. Einige der bedeutendsten wollen wir hier schliesslich wenigstens erwähnen; Jansen, Ende der zwanziger und Anfang der dreissiger Jahre dieses Jahrhunderts wahrscheinlich an der *Opéra comique* zu Paris angestellt, construirte eine Cl., die bewegliche Rollen an den Klappen erhielt, mittelst welcher die Finger bequemer von einer zur anderen Klappe gleiten sollten; auch vermochte man das Schleifen der Töne *a* und *h*, *e* und *fis*, *h* und *cis*, *f* und *as*, so wie *c* und *es* durch diese Vorrichtung leicht auszuführen, was früher sehr schwierig war. Vom Instrumentbauer H. I. Ziegler in Wien, 1840, wurde eine Vorrichtung am Mundstücke der Cl. empfohlen, die das Werfen des Blattes insoweit beschränken sollte, dass dasselbe dadurch behindert wurde, aus der Normallage zu kommen; die Tongleichheit zu erzielen, war der Grund dieser Erfindung. Ein Metallblättchen, unterhalb auf den Schnabel befestigt, sollte dies bewirken. In der »Leipz. Musikal.

Ztg.« 1832, Nr. 40 werden Schnäbel aus Elfenbein empfohlen, um diesem Uebelstande abzuhelfen. Der Clarinettist V. Szalkiewicz zu Warschau empfiehlt aus eben dem Grunde Mundstücke von Glas, die der schöneren Tonbildung ausserdem noch förderlich sein sollen. Siehe hierüber die »Leipz. Musikal. Ztg.« 1833, Intelligenzblatt Nr. 6. In der Mitte der sechsziger Jahre dieses Jahrhunderts wurde eine neue Clarinettconstruction von dem Spanier Antonio Romero zu Madrid erfunden, die sich auf der Aragonischen und der grossen Pariser Ausstellung so allgemeiner Anerkennung erfreute, dass dem Erfinder die grosse goldene Medaille dafür verliehen wurde und Frankreich demselben ein Patent auf fünfzehn Jahre gab (s. Musikzeitung »Echo« Jahrg. 1868). Diese Erfindung ist in Deutschland gar nicht bekannt geworden; auch scheint der Erfinder selbst zu glauben, dass das Patent der Verbreitung derselben nur hinderlich sei, denn im J. 1870 hat Romero den Widerruf desselben erbeten. — Durchblicken wir die Reihe der berühmtesten Virtuosen auf diesem Instrumente: Backofen, Bärmann, Barth, Baumgärtner, Bender, Beerhalter, Blatt, Crusell, Dacosta, Dobihal, Duvernoy, Friedlowsky, Frisch, Gebauer, Göpfert, Hartmann, Hermstedt, Hesse, Hoffmann, Kleine, Caroline Krähmer, Lauterbach, Lefèvre, Maurer, Meyer, Michel, Ivan Müller, Graf Oginsky, Purebel, Proksch, Rathe, Röser, Reinhardt, Roth, Schiel, Schott, Stadler, Tanne, Tausch, Graf Troyer, Wagner, Wipper u. A.; die der besten Componisten: Backofen, Bärmann, Blatt, Crusell, Duvernoy, Gebauer, Göpfert, Krommer, Lefèvre, Lindpaintner, Michel, Purebel, Vanderhagen, K. M. v. Weber u. A.; so wie die der besten Schulen für dies Instrument: Abraham's, Backofen's, Blasius', F. S. Blatt's, Demar's, Fröhlich's, Lefèvre's, Michel's, Ivan Müller's, Vanderhagen's, Woldemar's u. A., — so beweisen uns diese Namen, was selbst die Franzosen eingestehen (siehe Fétis, *»Revue musicale«* 1827, Nr. 30, S. 357), dass bei den Deutschen mehr als bei irgend einem anderen Volke diese echt deutsche Erfindung cultivirt worden ist und noch cultivirt wird. C. B.

Clarino ist der italienische Name für die Trompete (s. d.). — Auch war es seiner Zeit Fachname für das Clarinblasen (s. d.). Ferner kommt es als Benennung eines Orgelregisters vor, einer Rohrstimme im Manual, die eine Octave höher als die Trompete, also im 1,25-Meter-Ton steht; die Pfeifen derselben müssen aus reinem Zinn gefertigt werden. 0.

Clarius (lat.), ein Beiname des Musengottes Apollo von seinem berühmten Tempel in der Stadt Klaros in Kleinasien, welchen die Manto, des Teiresias Tochter, gegründet haben soll.

Clarke, Jeremiah, ausgezeichneter englischer Componist, geboren 1668 zu London, erhielt seine musikalische Ausbildung ebenda durch Dr. Blow. Lehrer und Schüler wurden so innig mit einander befreundet, dass ersterer 1693 dem C. seine beiden Stellen an der Paulskirche in London, als Lehrer des Sängerchors und Almosenvater, überliess. Auch die Stellung eines Organisten an derselben Kirche erhielt C. bald darauf. Seine ferneren Lebensstellungen, 1700 Mitglied der königl. Kapelle und 1704 die eines Hoforganisten, erwarb er ebenfalls mit seinem Lehrer gleichzeitig. Als Componist hat C. sich in seiner Zeit sehr hervorgethan; seine *Anthems*, welche Boyce in seine Sammlungen aufnahm, erwarben sich einen Weltruhm, und Burney schätzte sie über die seines Meisters. Das Intermezzo »Die vier Jahreszeiten« componirte er 1699. Viele andere seiner Werke, die zur Berühmtheit seines Namens mitwirkten, sind für uns verloren gegangen. 1705 erfasste ihn die Liebe zu einer gesellschaftlich hoch gestellten Dame so mächtig, dass er, da eine Realisirung seiner Herzenswünsche unmöglich, in Melancholie und Verzweiflung verfallen, in einem Augenblick übergrosser Erregtheit am 5. Novbr. 1707 sich in seinem Hause erschoss (s. Hawkins, *Vol. V*, S. 58). †

Clarke, John, auch bekannt unter dem Namen Clarke Whitfield, englischer Theoretiker und Componist, geboren 1770 zu Gloucester, begann 1789 ernstere musikalische Studien bei Dr. Hayes in Oxford. Dort wurde er 1793 auch Baccalaureus der Musik und erhielt das Organistenamt in Ludlow. Zwei Jahre später kam er als Organist nach Armagh in Irland und wurde dann Lehrer der Chorknaben an der Kathedralkirche St. Patrick zu Dublin. Seine Verdienste waren so hervor-



ragender Natur, dass ihm das Trinity-College letzterer Stadt damals den musikalischen Doctortitel verlieh. Denselben Titel erhielt er auch von der Universität Cambridge, wo er seit 1798 Singmeister am Trinity- und St. Johns-College war, so wie von der Universität Oxford. Als Organist an der Kathedralkirche zu Hereford angestellt, wirkte er auch allgemein für die Hebung der musikalischen Zustände in England und erwarb sich in den weitesten Kreisen eine unangefochtene Berühmtheit. Von seinen zahlreichen Compositionen seien genannt: Vier Bücher Kirchenmusiken, mehrere Sammlungen von Liedern und Gesängen, die Oratorien »Die Kreuzigung« und »Die Auferstehung«, 1822 und 1825 auf den grossen Musikfesten in Hereford aufgeführt, u. s. w. Auch verdankt man C. gute Klavierauszüge von Händel's Oratorien, eine Auswahl aus Purcell's Werken, eine Sammlung der besten englischen *Anthems*, Ausgaben von Arne's »Artaxerxes« und Locke's Musik zu »Macbeth«.

Claro, Clario und **Clararius** waren in der Zeit vom 10. bis zum 14. Jahrhundert die lateinischen Namen für verschiedene tubaähnlich gebaute Trompetenarten, wovon einige aus Holz mit metallenen Beschlägen, die Mehrzahl aber aus Metallblech, zuweilen selbst aus Silber gefertigt wurden. Wahrscheinlich führten die verschiedenen Trompetenarten je nach ihrem Klangcharakter einen dieser Namen; Näheres über diese Blasinstrumente ist nicht mehr anzugeben. †

Clas, Classes hiess im Altfranzösischen in der Mundart von Languedoc das Zusammenschlagen der Glocken; jetzt hat sich der Anfangslaut des Wortes in g umgewandt, sodass man nur das Wort *glas* kennt und dasselbe als Name für das Todtengeläute allgemein in Frankreich gebraucht. 0.

Clasing, Johann Heinrich, deutscher Klaviervirtuose, Theoretiker und Componist, geboren 1779 zu Hamburg, studirte Pianofortespiel und Composition bei Schwencke. Er erwarb sich bald den Ruf eines ausgezeichneten Musiklehrers und machte sich um das Musikleben Hamburgs in hervorragender Weise verdient, besonders als er mit Louise Reichardt die Singakademie leitete und mit deren Stifter, F. W. Grund, grosse Musikaufführungen zu Stande brachte. Allzu bescheiden und rechtlich wie er war, gelang es C. niemals, aus einer eng begrenzten Sphäre herauszukommen und frei von Nahrungssorgen wirken zu können. Gleichwohl war er als Klavierspieler und Kirchencomponist von ausgezeichneter Bedeutung. Von seinen musikalischen Arbeiten verdienten wohl gekannt und geschätzt zu sein: die Oratorien »Die Tochter Jephta's« (Manuscript) und »Belsazar«, ein vierstimmiges »Vater unser«, die Hymne für Bassstimme und Orgel »Das Lob des Höchsten«, die lyrische Oper »Micheli und sein Sohn« (ein zweiter Theil des »Wasserträgers«), die komische Oper: »Welcher ist der Rechte?«, Sonaten, Rondo's, Fantasien für Klavier, ein Klaviertrio u. s. w. Auch hat sich C. bei der neuen Herausgabe Händel'scher Werke und der Bearbeitung von dessen Oratorien im Klavierauszuge grosse Verdienste erworben. Still und fast unbeachtet, wie er gelebt, starb der treffliche Künstler nach längerer Kränklichkeit am 8. Febr. 1829 zu Hamburg.

Classicum (s. *Claro*) war im Mittelalter der Name für eine besondere Trompetenart. Ferner verstand man unter C. einen Zusammenklang vieler Instrumente der verschiedensten Gattungen. Siehe Stewechius, »*Commentar. ad Fl. Vegetii Renati c.* 22, *lib.* 2 *de re militari*«. †

Classisch, ein dem lateinischen *classis*, d. i. Abtheilung, Classe, nachgebildetes Wort. Seit Servius Tullius hiessen bei den Römern *classici* diejenigen Bürger, welche zu der die höchste Steuer zahlenden ersten und einflussreichsten Volksclasse gehörten. In Beziehung auf schriftstellerische Werke wie auf Kunstschöpfungen fand dieser Ausdruck bereits im 2. Jahrhundert n. Chr. Verwerthung und ist auch bei Besprechungen von Tonbauten, ja selbst bei Auslassungen über die Darstellungsart derselben, eine oft angewandte Bezeichnungsweise. In letzterwähnter Gebrauchsweise fügt man dem Ausspruche über eine musikalische Darstellung wohl dies Wort adjectivisch bei, wenn diese Darstellung unseren als den höchsten Zeitanforderungen entsprechenden Vorstellungen nicht allein genügt, sondern uns sogar ein Staunen abzwingt, indem diese Vorstellungen noch überboten zu werden scheinen. Auch würde man sich wohl des Ausdruckes Cl. bei beabsichtigten Aufführungen bedienen können,

wenn man in der Besetzung des Orchesters etc. unter den Instrumenten wie Musikern eine mustergültige Auswahl träfe, um eine ausserordentliche Leistung zu erzielen, die allen anderen ähnlichen zum Vorbild gelten darf. Diese beiden Gebrauchsweisen von Cl. sind der letzterwähnten des lateinischen *classis* ganz conform. — Weniger leicht ist die Bedeutung von Cl. festzustellen, wenn dasselbe in Bezug auf musikalische Kunstwerke selbst eine Anwendung findet. Selbst wenn man unser derselben Wurzel entwachsenes Wort »Classe« zur präciseren Feststellung des unter Cl. zu verstehenden Begriffes zu Hülfe nimmt, so muss sich bald ergeben, dass, wenn auch die eine Volksclasse seit den Zeiten des Servius Tullius den Namen *classis* für sich allein beanspruchte, in der Musik das Wort Cl. für eine Classe von Kunstwerken allein nicht angewandt werden kann, sondern dass mehrere Classen in gleicher Berechtigung Cl. genannte Tonbauten bieten. Jedes Tonleben muss eine stets neue organische Schöpfung bieten, wie jeder neu erstehende Mensch in der äusseren wie inneren Ausbildung dies in der That ist: er bietet nach dem Gesetz nur Gleiches; nach der Anschauung und seelischen etc. Entwickelung nur Verschiedenes. Nicht zwei Menschen sehen einander ganz gleich aus, noch sind sie in ihrer Geistigkeit mit einander übereinstimmend und doch sind alle Menschen nur einer Schöpfungsclasse angehörig. Jede Classe in der musikalischen Kunstgeschichte steht jetzt entweder als ein überwundener Standpunkt nur noch in der Geschichte, um den Bildungsgang erkennen zu lassen, verzeichnet da, oder sie hat noch heute unter den Lebenden Anhänger, die für sie in Einzelnheiten oder im grossen Ganzen geistig zu leben vermögen. Ist der Anhänger Zahl so gross, dass die Minorität nicht ihren Ansichten Geltung zu verschaffen sucht, oder mit solchen Versuchen nur vereinzelt dasteht, so werden die Kunstschöpfungen schon unter dem Ausdrucke »classische« den Opponenten gegenüber als zu berechtigten Angriffen auf ihren Kunstwerth nicht antastbare gekennzeichnet. Als diejenigen, welche den Reigen der heute cl. genannten Musikstücke überhaupt eröffnen, möchten die contrapunktischen Tonbauten zu erachten sein, die nach festen Regeln geformt, dennoch steten Abweichungen von der Regel Raum gewähren und dem Geiste es trotz der immer neu hervortretenden Ueberraschungen gestatten, dass er sie legal findet; als besonderes Kennzeichen dieser cl. genannten Tonstücke möchten wir hervorheben, dass kein in diesen sich geltend machender Ton weggelassen werden kann, ohne dass dadurch der Tonbau defect wird. Nach dieser Zeit, wo der gefühlte Ton in den verschiedensten Combinationsstadien mit dem mehr oder weniger sterilen seine Macht im Tonleben zur Geltung brachte und dem Geiste ein neues Beobachtungsmoment bot, das die contrapunktischen Fügungen ganz oder theilweise unnöthig machte, sind nun zu dieser frühesten cl. genannten Classe noch viele hinzugekommen. Diese sind daran kenntlich, dass einzelne Tonstücke aus denselben ein Weglassen oder Hinzufügen selbst vieler Einzeltöne gestatten, ohne dadurch in ihrer Eigenschaft als cl.e Tonstücke etwas zu verlieren. Diese Tonstücke werden, wie man gewöhnlich sagt, dadurch nur zeitgemäss umgestaltet. Ob diese Art ältere Tonstücke noch als cl.e zu erhalten, zu billigen oder zu tadeln, ist hier nicht zu entscheiden; nur das ist hervorzuheben, dass diese Restaurationsversuche ein Anzeichen sind, dass diese cl. genannten Tonstücke anfangen, aus dem Repertoir der eigentlichen cl.en zu schwinden, und dass die Zeit nicht genug derartige Geistesproducte schafft, die eine neue Classe cl. zu nennender Stücke zu erringen streben. Die Anerkennung solcher neu hinzukommenden Classen hängt von dem lauten oder ohne Widerspruch stattfindenden Urtheil der Generationen ab, die sie in ihr Musikleben aufnehmen; es wird desshalb stets einige Zeit darüber hingehen, ehe man weiss, ob man mit Recht ein Tonstück als ein cl.es bezeichnen darf, so wie es auch geschehen kann, dass cl. genannte Musikstücke in späterer Zeit als solche nicht mehr betrachtet werden. Hiernach würde sich ergeben, was wir schliesslich noch glauben bemerken zu müssen, dass die Zahl der mit Recht cl. zu nennenden Werke stets nur eine geringe sein kann; ferner dass die cl. genannten Werke, selbst im conservativsten Sinne beurtheilt, einer Wandlung in dieser Anschauungsweise unterworfen sind; und dass die allerneuesten Tonbauten in der That niemals mit Recht cl.e genannt werden können. B.

Claudianus, Ecdicius Mamertus, erst Mönch, dann Priester und treuer Gehülfe seines Bruders Mamertus C., der um die Mitte des 5. Jahrhunderts Bischof zu Vienna war. C. war eben so fromm wie gelehrt als Dichter, Theolog und Philosoph und wirkte ausserordentlich verdienstvoll, indem er die Geistlichkeit in der heiligen Schrift, im Kirchengesang und in der Liturgik unterwies. Er wird auch als Hymnendichter genannt, und in der That scheint auch, nach inneren wie äusseren Kriterien, der noch heute im Officium des Palmsonntags befindliche Hymnus »*Pangue lingua gloriosi Lauream certaminis*« von ihm und nicht von Venantius Fortunatus herzustammen. C. starb zwischen 470 und 474.

Claudin le Jeune oder **Claudin,** französischer Contrapunktist, der zu Ende des 16. und im Anfange des 17. Jahrhunderts königlicher Kammercomponist war und durch seine Compositionen sich einen bedeutenden Ruf erworben hatte. Sein Geburtsort soll Valenciennes gewesen sein. Von seinen Compositionen sind nur wenige noch erhalten. Am meisten bietet die »*Mesianges*« genannte und 1607 zu Paris bei Peter Ballard erschienene Sammlung 4-, 5-, 6-, 8- und 10stimmiger Tonsätze mit lateinischen, französischen und italienischen Texten und die nach seinem Tode, 1612, ebenda erschienenen ähnlichen Werke, die eine nahe Anverwandte, Jud. Mardo, herausgab und dem Parlamentsadvocaten Mr. de la Planche widmete. Mehr über diesen Contrapunktisten berichtet noch Walther in seinem »Musikalischen Lexikon« Seite 169. 0.

Claudius, Matthias, bekannt unter dem Namen Asmus oder der Wandsbecker Bote, ein trefflicher und gemüthvoller deutscher Volksschriftsteller, geboren am 15. August 1743 zu Rheinfeld im Holsteinischen, gestorben am 21. Januar 1815 zu Hamburg. Er war auch tüchtiger Sänger, Klavierspieler und Kenner der Musik und hat in seinem »Wandsbecker Boten« vortreffliche Ansichten über die Tonkunst im Allgemeinen und über die altgriechische im Besonderen niedergelegt, Ansichten, die viel später erst Gottfr. Weber für richtig erkannte und siegreich verfocht. Besonders zeichnete C. sich als Volksliederdichter aus, und seine derartigen lyrischen Producte, meist und am besten von J. A. P. Schulz componirt, behaupten in dieser Gattung bleibenden Werth. Zu den bekanntesten und beliebtesten gehören noch heute: »Bekränzt mit Laub den lieben vollen Becher«, »Stimmt an mit hellem hohen Klang« etc.

Clausel (s. *clausula*), nennt man in der Musik jede Tonschlussfigur im ein-, zwei-, drei- und mehrstimmigen Satze; ausser den mehrstimmigen wohl nach ihrer Stellung benannten C. spricht man für gewöhnlich in Melodien auch von Discant-, Alt-, Tenor- und Bass-C.n, je nach der Eigenheit der Tongänge. 0.

Clauss, Victor, deutscher Componist, geboren am 24. Novbr. 1805 zu Bernburg, wurde in der Musik zuerst von seinem Vater, einem dortigen Musiklehrer, unterrichtet; später, 1825, nach vollendeten Gymnasialstudien, von Frdr. Schneider in Dessau und zwar speciell in Composition und Orgelspiel. Als Organist 1828 in seiner Vaterstadt angestellt, rief er einen Gesangverein für geistliche Musik ins Leben, in dessen Interesse er in den Jahren 1830 und 1831 die Hauptstädte Deutschlands besuchte und nach den daselbst befindlichen musikalischen Schätzen forschte. Im J. 1834 wurde er herzogl. Musikdirector und Organist an der Hauptkirche zu Bernburg, leitete auch noch den dortigen Singechor und ertheilte den Orgelunterricht auf dem Seminar. Drei Jahre später wurde er mit ähnlichen Functionen nach Ballenstedt versetzt. Veröffentlicht hat er nur Orgel-, Klavierstücke und Lieder seiner Composition, welche sämmtlich musikalische Tüchtigkeit und Gründlichkeit bekunden.

Claussen, Wilhelm, ein talentvoller, zu früh gestorbener Componist, geboren 1843 in Schwerin, machte, nachdem er bereits in seiner Vaterstadt gut vorgebildet war, seine höheren musikalischen Studien auf dem vom Prof. Stern geleiteten Conservatorium zu Berlin. Er wurde 1868 Stipendiat der Meyerbeer-Stiftung in Berlin und besuchte als solcher auf einer Studienreise Frankreich und Italien. Im Herbst 1869 kehrte er zurück, starb aber schon am 22. Decbr. desselben Jahres bei einem Besuche seiner Heimath Schwerin und liess die auf ihn gesetzten bedeutenden Hoffnungen unerfüllt. Seine preisgekrönte Ouvertüre, welche in Berlin mehrere Male öffentlich aufgeführt wurde, ist ein treffliches, vollkommen ausgereiftes Werk. Aus

seinem Nachlasse erschienen einige Hefte Klavierstücke und Lieder, die Selbstständigkeit und Geschmack, eben so aber auch einen überwiegenden Hang zur Schwermuth bekunden.

Clausula (lat.) heisst in lateinisch geschriebenen musikalischen Fachwerken eine kurze Melodie, Motiv, besonders wenn solche zwischen den Einsätzen der einzelnen Eintritte canonischer oder fugirter Sätze erscheint. Man nennt dem entsprechend *Cl. a claudendo* einen Schluss oder Absatz eines contrapunktischen Satzes; *Cl. altizans*, eine im *Unisono* sich bewegende Melodie, die als vorletzte Tonstufe die Terz der Tonart führt, auch *Cl. explementalis* genannt, da sie die harmonische Ausfüllung andeutet; *Cl. cantizans*, eine Tonfigur im Discant aus drei Klängen bestehend, deren erster und letzter gleich und deren mittlerer ein Halbton tiefer: ; *Cl. dissecta*, eine entweder um eine Quarte herunter oder eine Quinte hinaufsteigende Grundstimme, indem dann ein Ton von der Cadenz abgeschnitten zu sein scheint. Letztere C., die eine Quinte hinaufsteigende, zählt Printz im ersten Theil des »Satyr. Componisten« S. 27 unter die *Cl.ae perfectae*; Conradus Matthaei hingegen bringt in seinem »Unterricht von den *Modis musicis*« S. 8 dieselbe unter die *imperfectae*. *Cl. dissecta acquiescens*, heisst ein Motiv aus zwei Klängen, wo letzterer nicht einen Abschluss bildet, doch seiner Zeitdauer wegen das Ohr keinen Folgeton verlangt: ; hingegen *Cl. dissecta desiderans*, wenn das Ohr noch die abgeschnittene Vollendung des Motivs, der Kürze des vorletzten Klanges halber, fordert: . *Cl. fundamentalis* heisst jeder Bassabschluss, dessen letzte drei Töne Tonica, Dominante und Tonica zeigen:

Cl. ordinata ascendens perfectior nennt man auch die *Cl. cantizans*, so wie *Cl. ordinata ascendens imperfectior* die *Cl. altizans*. *Cl.ae peregrinae*, fremde C., sind nach der Meinung einiger Theoretiker überhaupt alle diejenigen Tonschlüsse, welche nicht auf den Dreiklangtönen der Tonica, sondern auf anderen ausgeführt werden; Andere aber benennen dieselben noch unterschiedlich. Diese nennen z. B. in *C*-dur die Tonschlüsse auf *A* und *F* *Cl.ae affinales*; die *D*- und *B*-Schlüsse *Cl.ae propriae*. Die erste unter den drei letztgedachten heisst auch noch besonders: *Cl. primaria, perfectissima* und *finalis*; die zweite: *Cl. tertiaria* oder *imperfecta* und die dritte: *Cl. secundaria* oder *perfecta*. *Cl. tenorizans* heisst jeder Tonschluss, wenn er in der Dur-Tonart sich in seinen drei letzten Tönen nur in Ganztönen bewegt:



in der Moll-Tonart jedoch einen Halb- und einen Ganzton oder nur zwei Halbtöne zeigt: . Die verschiedenen Clauseln, welche als den einzelnen Stimmen eigenthümlich bezeichnet werden, behalten diese Benennung auch, wenn sie ihre Stelle mit einer anderen vertauscht haben. Ueber das Wesen der C. genannten Tonfigur siehe den Art. Cadenz. †

Clausz-Szarvady, Wilhelmine, Pianovirtuosin, geboren den 13. Decbr. 1834 in Prag, wo ihr Vater Kaufmann war. Ihre Mutter, eine bedächtige und musikliebende Frau, belauschte einst die vierjährige Wilhelmine, als sie einen Marsch, den eine Militärkapelle im Vorbeigehen gespielt hatte, auf dem Piano nachzuspielen versuchte, und beschloss sogleich, das ausgesprochene Talent des Kindes ausbilden zu

lassen. Nachdem Wilhelmine zwei Jahre zu Hause Musikunterricht erhalten hatte, wurde sie in das erste Piano-Lehrinstitut des rühmlichst bekannten Joseph Proksch gegeben, woselbst sie bald alle ihre Mitschülerinnen übertraf. Als sie alle technischen Schwierigkeiten siegreich überwunden, weihte sie der Lehrer in die Werke grosser Meister ein und Sebastian Bach, Scarlatti, L. van Beethoven erschlossen dem begabten Mädchen das wunderbare Reich der Harmonie. Im J. 1849 unternahm Wilhelmine mit ihrer Mutter — der Vater war im J. 1843 gestorben — die erste Kunstreise nach Deutschland, spielte am Hofe in Dresden mit grossem Beifall und im J. 1850 im Gewandhause zu Leipzig, wo sie ausserordentlich gefiel. Im J. 1851 reiste sie nach Paris, wo sie aber so zu sagen unbeachtet blieb, trotzdem, dass sie in einer von H. Berlioz dirigirten Matinée und in einem Conzerte Jullien's vortrefflich spielte. Als sie aber ein selbstständiges Conzert veranstaltete, wurde dieses Vorhaben durch den plötzlichen Tod ihrer Mutter vereitelt. Da nahm sich der rath- und hülflosen Waise die berühmte Sängerin Ungher-Sabatier liebevoll an, und da Wilhelmine selbst leidend war, blieb sie mehrere Monate bei ihrer Wohlthäterin in Tour de Farges bei Montpellier. Erst im J. 1852 konnte sie wieder ihre künstlerischen Zwecke verfolgen und gab am 2. Febr. 1852 ihr erstes Conzert in Paris. Der Erfolg war äusserst glänzend und der Ruf der Künstlerin festgestellt. Anfangs April reiste sie zur Saison nach London und spielte auch dort mit dem grössten Beifall. In den Jahren 1852 und 1853 trat sie abwechselnd in Paris und London auf; später (1855) kam sie nach Prag und Wien, wo sie durch ihr geistreiches Spiel überall Bewunderung erregte. Sie spielt meistens classische Musik eines Seb. Bach, Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Schumann, Scarlatti, Chopin u. s. w. und trägt die Tonstücke mit der Virtuosität und Technik einer Clara Schumann vor. Hector Berlioz nannte sie die »Erste unter den Pianistinnen« und ihre Ueberlegenheit besteht seiner Ansicht nach noch weniger in ihrem herrlichen Talente der Ausführung, als in ihrem tiefen Verständniss aller Meisterwerke und in ihrer gewissenhaften poetischen Treue, welche sie bei deren Vorführung zeigt. In ihrem Vortrag ist die weibliche Zartheit mit männlicher Kraft vereinigt. Ihre Kunstrichtung ist wie gesagt eine höchst solide und ihre Thätigkeit in Paris, wo sie mit ihrem Gatten, dem magyarischen Schriftsteller Frdr. Szarvady, lebt, eine segensreiche. Zuweilen tritt sie in Paris oder auch in Deutschland in Conzerten auf und erntet überall Lorbeern. M-s.

Claväoline, s. Aeoline.

Clavecin oder **Clavessin** (franz.), d. i. Flügel, Clavier (s. d.).

Clavecin acoustique ist der Name eines Tasteninstrumentes, das der Instrumentbauer de Verbés zu Paris im J. 1771 erfand. Mittelst gewöhnlicher Stahlsaiten vermochte dies Instrument die Töne eines kleinen Orchesters von Blas-, Saiten- und Schlaginstrumenten nachzuahmen, ohne dazu Pfeifenwerk, Hämmer oder eines Pedals zu bedürfen: eine besondere Spielart erzeugte diese Klangfarben. Der Erfinder selbst hat eine genaue Beschreibung veröffentlicht. Diese Erfindung hat übrigens von der Londoner wie Pariser Akademie, denen Verbés sie selbst vorführte, grossen Beifall erhalten. Jetzt kennt man sie nicht mehr. †

Clavecin à peau de buffle war der Name, den Pascal Taskin zu Paris 1768 einem flügelartigen Tasteninstrumente seiner Erfindung gab, dessen Saiten statt durch Rabenfedern, durch kleine Stückchen Ochsenhaut, die besonders dazu zugerichtet war, tönend erregt wurden. Dies Tonwerkzeug soll später noch durch Cliquot und Trouflant Verbesserungen erhalten haben, wie Balbaster berichtet. Die Art dieser Verbesserungen ist nicht mehr bekannt. Ueberhaupt ist dies Instrument bald nach seiner Erfindung wieder verschollen. 0.

Clavecin électrique ist ein Tasteninstrument, welches von dem Jesuiten la Borde um die Mitte des 18. Jahrhunderts erfunden wurde. Forkel giebt in seiner »Literatur« S. 264 von demselben folgende Beschreibung: »Dasselbe ist nicht, wie das Augenklavier, wo man blos Farben unter einander mischt; es klingt wirklich und wird durch eine elektrische Materie, so wie etwa die Orgel durch Wind, klingend gemacht. Auf einer Eisenstange nämlich, die frei an seidenen Fäden hängt, sind Glöckchen von verschiedener Grösse für die verschiedenen Töne befestigt. Jeder Ton hat zwei

gleichgestimmte Glöckchen. Die eine ist auf der Eisenstange mit einem eisernen Drahte und die andere mit einem seidenen Faden befestigt. Der Klöppel hängt ebenfalls an einem seidenen Faden und ist so eingerichtet, dass er zwischen beide Glocken fällt. An derjenigen Glocke, die an dem seidenen Faden hängt, ist ein eiserner Draht befindlich, dessen unterstes ringförmiges Ende durch einen Faden befestigt ist und einen kleinen eisernen Heber aufnimmt, der auf einer frei hängenden eisernen Stange ruht. Auf diese Weise wird die am eisernen Drahte hängende Glocke durch die eiserne Stange, auf welcher sie liegt, elektrisirt und die andere, mit dem seidenen Faden befestigte, durch die andere eiserne Stange, auf welcher der kleine Heber ruht. Wenn nun eine Taste niedergedrückt wird, so hebt sich der kleine Heber in die Höhe und berührt eine andere, nicht frei hängende Stange. In diesem Augenblicke bewegt sich der Klöppel und schlägt an die zwei Glocken mit so grosser Geschwindigkeit, dass ein Ton herauskommt, der fast dem Tone unseres Orgeltremulanten ähnlich ist. Sobald der Heber auf die elektrisirte Stange fällt, steht der Klöppel still. Da nun jede Taste mit ihrem Heber und jeder Heber mit seiner Glocke im Verhältniss steht, so kann man alle Stücke auf diesem Instrumente spielen, die man auf einem gewöhnlichen *Clavecin* oder auf einer Orgel spielen kann.« — In neuerer Zeit ist diese Art der Tonerregung ganz ausser Gebrauch gekommen. 0.

Clavecin harmonieux, ein Tasteninstrument, das 1777 vom Klavierbauer de Verbés zu Paris erfunden wurde, ist ein verbessertes *Clavecin acoustique* (s. d.). Beide Instrumente waren in ihren Wirkungen ähnlich, haben sich jedoch niemals einer allgemeineren Beachtung erfreut und sind bald nach dem Tode des Erfinders verschwunden. 0.

Clavecin oculaire, dasselbe was Farbenklavier (s. d.).

Clavecin organisé hiess ein Clavierinstrument, das im Anfange des 18. Jahrhunderts von dem berühmten Augsburger Instrumentbauer Johann Andreas Stein erfunden wurde. Die innere Einrichtung desselben ist nie bekannt geworden; man vermuthet nur, das dieselbe der des *Vis-à-vis* (s. d.) ähnlich gewesen ist. Uebrigens soll nur ein *Cl. org.* von dem Erfinder gebaut worden sein, welches nach Schweden verkauft wurde. †

Clavecin royal nannte Johann Gottlob Wagner, Instrumentbauer zu Dresden, sein im J. 1774 erfundenes Tasteninstrument, weil es, obgleich die Gestalt desselben nur die eines gewöhnlichen Clavieres war, je nach dem Belieben des Spielers einen königlichen Reichthum an Klangveränderungen, sechs nämlich, hervorbringen konnte; bald glaubte man einen bekielten Flügel, bald eine Laute, eine Harfe oder ein Pantalon zu hören. Drei Pedale an dem *Cl. r.* dienten dazu, die inneren Einrichtungen dem Willen des Spielers entsprechend zu regieren. Die später an Pianoforten noch gebauten, jetzt veralteten Züge: Trompete, Fagott u. s. w. waren die letzten Folgen der Erfindung Wagner's. 0.

Clavel, Joseph, französischer Violinspieler und Componist, geboren 1800 zu Nantes, kam 1813 ins Conservatorium zu Paris, wo Kreutzer sein Lehrer wurde. Nachdem er 1818 den ersten Preis für Violinspiel erhalten, wurde er als Hülfslehrer am Conservatorium und als erster Violinist im Orchester der Italienischen Oper angestellt, von wo er 1830 zur Grossen Oper trat. Im Orchester des Conservatoriums war er bis zu seiner Pensionirung Vorspieler der zweiten Violinen. Als Componist ist er mit Violinquartetten, Duetten, Sonaten, Variationen und Romanzen hervorgetreten.

Claves (lat.), so viel als Klänge bedeutend, fand besonders zu und nach der Zeit Guido's von Arezzo in lateinisch geschriebenen Werken über Musik Anwendung mit adjectivischen Zusätzen, die sich gewöhnlich auf die durch Männerstimmen nur zu schaffenden Klänge im altgriechischen Geiste bezogen. So nannte man *Cl. capitales* die Töne der tiefsten Octave des Guidonischen Systems: *Γ, A,* ♮, *C, D, E, F, G,* von welchen Klängen die ersten vier wieder durch *Cl. graves* (tiefste, schwerste) und die oberen vier, weil sie oder ihre Nächstverwandten die Schlusstöne in den Kirchen-Tonarten waren, durch *Cl. finales* bezeichnet wurden. *Cl. chromaticae* hiessen die mit einfachen Versetzungszeichen notirten Klänge;

wie dem entgegengesetzt *Cl. diatonicae* die natürlichen *c, d, e, f, g, a, h,* und alle mit doppelten Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen gekennzeichneten (×, *bb*) *Cl. enharmonicae* oder *enarmonicae*. *Cl. expressae, initiales, signatae* waren die Bezeichnung für angewandte Schlüssel. *Cl. geminatae*, auch *supremae* oder *excellentes* war die Benennung der höchsten Klänge in dem erwähnten Systeme, welche in Guidonischer Weise alphabetisch durch: *aa, bb, cc, dd* und *ee* notirt wurden; *Cl. intellectae* hingegen hiessen alle anderen Klänge des Systemes oder die nicht verzeichneten Schlüssel. *Cl. minutae, mediae* oder *acutae*, die mittleren Töne des Guidonischen Systemes, die mittelst kleiner Buchstaben: *a, b,* (♮), *c, d, e, f, g* aufgeschrieben wurden, weil sie in ihrer Darstellung als höchste Töne der Männerstimme einen scharfen, hohen Klang hatten. 0.

Clavesaal, Georg, Cantor und Lehrer am Pädagogium zu Göttingen im Anfange des 18. Jahrhunderts, hat sich musikalisch durch Herausgabe eines Werkes verdient gemacht, betitelt: »*Oratio de Musicae voluptate et commodo eius insigni, in supremo Electoralis Paedagogii Goettingensis auditorio IV Non. Nov. anni* 1706 *habita, quo die auctoritate electorali Cantor et Collega rite renunciabatur*« (Göttingen, 1707). Siehe Forkel's »Literatur«. †

Claviatur (lat.: *claviatura* oder *claviarium*), ist die oft im Deutschen gebrauchte Benennung für die aus Holz und Knochen oder Elfenbein gefertigten Hebel bei Tasteninstrumenten, welche mit den Fingern oder Füssen niedergedrückt werden müssen, wenn man dem Instrumente Töne entlocken will. 0.

Claviaturbrett nennt man das gleich hinter der Tastatur befindliche vertical über derselben befindliche Brett, welches den hinteren Theil derselben, die blinde Tastatur, verdeckt. Dies Brett ist an der Kante, wo es der Tastatur zunächst, in der Art ausgeschnitten, dass sich Ober- wie Untertasten, ohne dasselbe zu berühren, bewegen können; damit aber, wenn selbst bei dem Gebrauch der Tastatur eine Berührung doch stattfände, dieselbe nicht störend in der Musik sich bemerkbar machen kann, ist diese Kante betucht (s. d.). 0.

Claviatur-Contrafagott, s. Contrafagott.

Clavicembalo oder verkürzt *Cembalo* (italien.), dasselbe, was das lateinische *Clavicymbalum*, Clavicymbel, das französische *Clavecin* oder *Clavessin*, nämlich der Name für den Kielflügel oder das Clavier (s. Flügel). In seiner Bauart kann das C. als eine Verbesserung des Clavichords und als die Grundform des Flügels betrachtet werden.

Clavichord (lat.: *clavichordium*; ital.: *clavicordo*), Name für das im Laufe des 12. und 13. Jahrhunderts erfundene Tasteninstrument Clavier (s. d.). Diese Benennung, aus *clavis* (Taste) und *chorda* (Saite) gebildet, wurde nur kurze Zeit in Gebrauch erhalten, indem die kürzere Bezeichnungsweise Clavier sich allgemeinere Geltung verschaffte. †

Clavicylinder, ein von dem berühmten Akustiker Chladni (s. d.) 1799 erfundenes Tasteninstrument, dessen Hauptbestandtheile ein Claviaturmechanismus und ein gläserner Cylinder, quer hinter der Claviatur liegend und so lang als diese breit, sind. Der Cylinder wird mittelst einer Pedalvorrichtung in Umschwung gesetzt und ein an einem Ende angebrachtes Schwungrad erhält die Gleichmässigkeit seiner Rotation. Beim Niederdrücken der Tasten streichen mit Tuchstreifen belegte Holzstäbe beliebig stärker oder schwächer an den vor dem Spielen der leichteren Ansprache wegen mit Wasser benetzten Cylinder. Die Töne klingen so lange fort, wie die Tasten niedergehalten werden, die Streichstäbchen also die Walze berühren; durch Zu- und Abnehmen des Druckes kann man an- oder abschwellend alle Stärkegrade des Klanges hervorrufen. Der leichten Ansprache wegen sind auch schnellere Sätze auf diesem Instrumente zu ermöglichen, doch erzielen langsame und gebundene Sätze die bessere Wirkung. Der Umfang erstreckte sich anfangs vom *G* bis e^3; man hat sie aber auch vom *C* bis f^3 gebaut. Der Klang ist sehr angenehm und gänzlich von dem der Harmonica und des ebenfalls von Chladni erfundenen Euphon verschieden. In seinen »Beiträgen zur praktischen Akustik und zur Lehre vom Instrumentenbau« gab Chladni

die Theorie und die Anleitung zum Bau des C., eine Beschreibung des Instrumentes dagegen in der »Leipz. Allgem. Musikal. Ztg.« Jahrg. II, S. 305 u. folg.

Clavicymbalum (lat.), s. *Clavicembalo* (ital.).

Clavicymbalum universale (*seu perfectum*) nennt Prätorius in seinem »*Syntagma*« 1619, II, 63 u. folg. ein von ihm zu Prag besichtigtes, im Besitz des k. k. Componisten Karl Luyton befindlich gewesenes und damals vor 30 Jahren in Wien erbautes Clavicymbel, welches durch die ganze Claviatur von *C* bis c^3 besondere Tasten für die enharmonischen Töne hatte, also *C, Cis, Des, D, Dis, Es* u. s. w., mithin für einen Umfang von vier Octaven 77 Tasten. Ausserdem konnte das Instrument siebenmal, jedesmal um einen halben Ton, also durch drei ganze Töne transponirt werden. Weiter bemerkt Prätorius, dass vor wenigen Jahren aus Italien ein Positiv an den erzherzogl. Hof zu Gratz gebracht worden sei, worin sich gleichfalls alle Semitonien doppelt befänden. Aehnlich das von Nigetti erfundene *Cembalo onnicordo* (s. d.).

Clavicytherium war der lateinische Name für die in Italien *Cembalo* und in Deutschland Clavicymbel genannte Flügelart zu Anfang des vorigen Jahrhunderts, dessen Saitenchöre aufrecht standen, damit das Instrument einen kleineren Raum einnehme, als das gewöhnliche Clavicymbel; die Tangenten (s. d.) bei dem C. wurden durch einen federnden Draht stets wieder in die Ruhelage getrieben. Dieses Instrument wurde zu deutsch Claviercither, Clavierharfe, zuweilen auch ungenau Spinett (s. d.) genannt. †

Clavidon, ein von dem Prager Instrumentbauer Sauer erfundenes und dem Hackebrett ähnliches Musikinstrument, worauf sich der böhmische Musikdilettant und Pianist Vojtišek im J. 1806 in Prag öffentlich im Conzerte hören liess. M–s.

Clavier ist eine Verdeutschung des lateinischen Wortes *clavis* (s. d.), Schlüssel, welche in der früheren Zeit für das Tasteninstrument, das Saiten mittelst Tangenten (s. d.) tönend erregte, als Name gebraucht wurde. Der älteste Name dieses Tonwerkzeuges, Clavichord (eine Zusammensetzung aus *clavis*, Schlüssel, Taste, und *chorda*, Saite), bezeichnete eigentlich das Instrument vollständiger; die kürzere Form, Clavier, entstand wohl allmälig aus der häufigen Anwendung des älteren Namens. Die Instrumentformen, welche die Erfindung dieses Instrumentes anbahnten, reichen in die graueste Vorzeit, denn alle die Tonwerkzeuge mit Saiten, die als Regulatoren des Tonreiches an den verschiedenen Culturstätten dienten und sich einander beeinflusst hatten, waren Vorgänger des Monochordes (s. d.), und somit auch frühere Entwickelungsstufen des C.s, trotzdem an denselben die *Claves*, die eigentlichen Namenverleiher, fehlten. Wir überlassen es dem danach Forschenden, selbst die Fibern des Baumes zu suchen, welche zu dem Erwachsen des C.s und seiner vervollkommneteren Nachkommen das Material schufen, und wenden uns hier speciell zu der Zeit, wo zuerst ein *clavis* eine *chorda* tönend erregte und daraus das erste C. entstand. Zuerst wandte man das Mittel, mittelst Tasten die verschiedenen Töne eines Tonwerkzeuges zu Gehör zu bringen, bei der Orgel an, wo es auch zuerst einen höheren Grad der Vollkommenheit erlangte, besonders nachdem die Orgel, seit dem 7. Jahrhundert her in den Kirchendienst genommen, im Abendlande überall heimisch wurde. Neben diesem Kircheninstrumente hatte der Gesang die hervorragendste Stelle in den Gotteshäusern, über dessen gesetzlich vorgeschriebene Form und Ausführung die Priester mit Sorgfalt wachten. Dieser Sorgfalt, welche sich besonders seit den Zeiten Gregor's I. (590 bis 604) in mehr gleicher Form bemerkbar machte, diente überall das von den Griechen überkommene Monochord als Hauptstütze. Die häufige Anwendung dieses Instrumentes beim Gesangunterricht führte dazu, eine mechanische Vorrichtung zu erfinden, die eine schnelle Angabe der gewünschten Töne ermöglichte. Eine solche mechanische Vorrichtung, die darin bestand, dass man einen über der Eintheilung des Monochords verschiebbaren Steg anwandte, soll der um die praktische Einrichtung und Verbreitung des Gesangunterrichts so verdiente Guido von Arezzo (1000) erfunden haben. Wenn diesem Guido auch Vieles zugeschrieben wird, was nicht seinem Geiste, sondern seiner Zeit entspross, so ist doch in dieser Beziehung mit Gewissheit anzunehmen, dass nicht vor dem Jahre 1000 ein

verschiebbarer Steg beim Monochord angewandt wurde. Nebensächlich sei hier bemerkt, dass bis zu dieser Zeit im Abendlande der chinesische Musikkreis eine unbekannte Welt war, da sonst die Einrichtung des *Ke* (s. d.) in demselben diese mechanische Vorrichtung als schon bekannte Errungenschaft uns überantwortet hätte, während wir so dieselbe erst erfinden mussten. Bald nach dem Jahre 1000 bediente man sich statt des verschiebbaren Steges, dessen schnelle Verschiebung gewiss manche Schwierigkeit im Gebrauch hatte, Tasten, der *Claves*, mit daran angebrachten festen Stegen, Tangenten (s. d.), die den Tonleiter-Stufen entsprechende Saitentheile abgrenzten und den Vortheil boten, dass durch die Abgrenzung unmittelbar die tönende Erregung des grössern Saitentheils in fast nur allein hörbarer Art bewirkt wurde. Ja man entdeckte auch sehr bald, dass je nach der Bewegungsart der Taste die Tonerregung wandelbar sei. Leider ist der Name des Erfinders dieser mechanischen Vorrichtung nicht auf die Nachwelt gekommen. Die Unmöglichkeit, in dieser Weise alle Gesangtöne in gleicher Güte einer Saite zu entlocken, stellte sich mit den wachsenden Ansprüchen an das Instrument heraus, und führte im Laufe des 12. und 13. Jahrhunderts dahin, dass man mehrere Seiten neben einander spannte, und aus denselben in oben angedeuteter Art das Tonreich herstellte. Die Gewohnheit der Zeit, der lateinischen Sprache die Namen von Dingen zu entnehmen, führte zu der selbstständigen Benennung dieses vom Monochord sehr unterschiedenen Tonwerkzeuges, die aus den Namen der wesentlichsten Bestandtheile desselben gebildet war: Clavichord. Das ganze Instrument umfasste in frühester Zeit ein rechteckiger Kasten, der, auf vier Füssen ruhend, in sich links in schiefer Linie den Stiftstock, woran die Saiten, aus Messingdraht gefertigt, mit Schlingen in die Stifte eingehängt waren, und rechts den Wirbelstock barg, in dem die Wirbel, durch welche die darum geschlungenen Saiten gestimmt wurden, standen. Die Hebelbalken der Tasten drehten sich um gleich hinter der Tastatur befindliche Stifte und wurden durch Fischbeinstäbchen, die am hintern Ende derselben angebracht waren und sich in Rinnen an der hinteren Kastenseite bewegten, in ihrem Auf- und Niedergange fest begrenzt. Die Saiten waren durch auf einer gekrümmten Holzleiste, Steg, befindliche Stifte, gegen die sie die eigene Spannung drückte, abgegrenzt. Der Steg befand sich mit dem Resonanzboden im festen Zusammenhange. Die Theile: Saiten, Hebelbalken und Resonanzboden, waren in folgender Art zu einander gestellt. Die Saiten befanden sich oben und der Resonanzboden unten; zwischen beiden waren die durch die Tastatur regierbaren Hebelbalken. In dieser Weise nebeneinandergespannte durch Tangenten tönend erregte Saiten konnten, da deren Tonstärke allein von der Druckstärke der Tangenten abhängig, gleich nach dem Anschlage noch an- und abschwellend ihre Erzeugnisse geben. Diese Intensitätsmodification der Klänge war in der Kindheit der instrumentalen Wiedergabe des abendländisch gefühlten Tones fast das erste Beispiel (siehe Bogeninstrumente) und wurde um so mehr geliebt, als das anzuwendende Tonreich bei dieser Tongebung vorhanden sein musste, und nicht jeder Ton erst in seiner Intonation bei der Angabe geschaffen zu werden brauchte, wie bei den Streichinstrumenten, neben welcher Schaffung dann erst die An- und Abschwellung beachtet wurde; das C. gestattete somit zuerst eine Mehrbeachtung der Tonzu- und Abnahme und bahnte dadurch die Ausbildung des instrumental zu gebenden Crescendo und Decrescendo an. Die fernern Eigenheiten dieses Instrumentes, dass eine Saite nur von dem Punkte ab erklang, wo die Tangente dieselbe abgrenzte, die zugleich auf die Tonhöhe, je nachdem die Tangentenberührung dem Stege näher oder ferner war, verändernd wirkte, führte dazu, dass man, eingedenk der ursprünglichen Einrichtung des C. und der dem Zeitgefühl entsprechenden tonverbindenden Wirkung, Intervalle in der Entfernung von einem Halbton mittelst zweier Nachbartasten, die nur auf eine Saite wirkten, schuf. In frühester Zeit hatte eine solche Tonzeugung gewiss nur die Anerkennung aller Sachverständigen für sich, da instrumental nur die Wiedergabe der im Gesange von Männerstimmen erzeugbaren Töne nöthig, und diese auch nur in der rein diatonischen griechischen Folge, die nur selten die Tonzeugung zweier Töne mittelst einer Saite forderte; nur die der Mese und Paramese entsprechenden Töne wurden mit einem Saitenchore durch zwei Tasten gegeben. Bis zum Ende des 15. Jahrhunderts hin erweiterte man jedoch schon das

Tonreich; man fügte den bisher gebrauchten Klängen noch die des tiefen Sopranes hinzu, ohne jedoch die diatonische Folge zu verändern. Wirdung berichtet im Jahre 1511, dass man die C. bisher nur mit 22 Tönen: *G A H c d e f g a h* c^1 d^1 e^1 f^1 g^1 a^1 h^1 c^2 d^2 e^2 gebaut habe, in seiner Zeit jedoch denselben 38 Töne einverleibte, indem man ihnen mehrere Schlüssel, Tasten, für die chromatischen Klänge einfügte, so dass die Töne der damaligen C.e: *F G Gis A B H c cis d dis e f fis g gis a b h* c^1 *cis*^{1} d^1 *dis*^{1} e^1 f^1 *fis*^{1} g^1 *gis*^{1} a^1 b^1 h^1 c^2 *cis*^{2} d^2 *dis*^{2} e^2 f^2 *fis*^{2} und g^2 waren. Wir sehen aus dieser Mittheilung, dass ausser der Bereicherung durch die chromatischen Halbtöne auch noch abermals eine Erweiterung des Ambitus stattgefunden hatte; ja, das von demselben Autor abbildlich gebrachte C. bringt sogar die Töne von *A* bis h^2 zu Gesicht. Offenbar schloss sich diese Erweiterung und Bereicherung des instrumentalen Tonreiches nur ganz dem durch die Menschenstimme in damaliger Zeit verwertheten an, da eine Emancipation der Instrumentalmusik vom Gesange im Abendlande noch nicht stattgefunden hatte. Hundert Jahre später finden wir noch die dem Bedürfnisse der Zeit entsprechende Erweiterung des C.s in oben besprochener Weise; Prätorius in seinem »*Syntagma musicum*« berichtet, dass die C.e vier Octaven, von *C* bis c^3, Umfang hätten. Derselbe Schriftsteller bemerkt jedoch, dass es niemals gelingen könne, auf den C.en und Orgeln das chromatische Geschlecht so rein darzustellen, wie bei den Lauten und Violen, da den Saiten und Pfeifen in jenen Instrumenten weder zugegeben noch genommen werden könne. Doch berichtet er zugleich, dass er zu Prag ein in Wien gebautes C. sah, welches die Töne in enharmonischer Folge, *cis* und *des*, *dis* und *es*, u. s. w. jeden gesondert angab und somit in den vier Octaven nicht 49, sondern 77 Tasten hatte. Dies Instrument scheint sogar oft drei Tasten zur Behandlung eines Saitenchores benutzt zu haben, wenigstens berechtigt zu dieser Annahme erst die nachher erwähnte Erfindung. Ueber fünfhundert Jahre blieb man dabei, mehrere Tasten an dieselbe Saite in verschiedenem Abstande vom Stege anschlagen zu lassen; namentlich wurden die sogenannten chromatischen Töne *cis*, *dis* u. s. w. durch Anschlag an die Saiten, welche alphabetisch gleich, ohne die Nachsilbe *is* benannt wurden, hervorgebracht. Die Geschichte nennt Daniel Faber als den ersten, welcher im Anfange des 18. Jahrhunderts diese Unvollkommenheit entfernte und ein C. baute, das für jeden Ton ein besonderes Saitenchor hatte und in dem jedes Saitenchor nur durch eine Tangente behandelt wurde. Solche Instrumente nannte man bundfrei (s. d.). Hiermit hatte das C. seine vollendetste Form erreicht, in der es bis zu den dreissiger Jahren dieses Jahrhunderts noch sich als Lieblingsinstrument vieler Tonkünstler erhielt. Die Kenntniss des Baues des C.s ist für die Entwicklungsgeschichte des Pianoforte eine so wichtige, dass die genaue Beschreibung eines solchen aus der Blüthezeit von einem Zeitgenossen hier an der Stelle ist. Derselbe lässt sich über das C. folgendermassen aus. Dies Instrument, wie es zur Zeit seiner höchsten Blüthe, d. h. zu Ende des 18. Jahrhunderts, gestaltet war, besteht in einem tafelförmigen Kasten, in der Regel von Tannenholz, dessen Länge etwa 1,83 Meter, dessen Breite 0,575 Meter und dessen Höhe etwa 0,18 Meter beträgt. Dieser Kasten, wie beim Pianoforte auf Füssen oder auf einem besonderen Gestelle ruhend, ist in zwei, nicht ganz gleiche Räume getheilt, von denen der grössere, linker Hand befindliche, die Tastatur und die Anhängeleiste der Saite enthält; der kleinere, auf der rechten befindliche, den Resonanzboden, den Steg und am äussersten rechten Ende den Stimmstock. Damit das Instrument dem Drucke der Saiten den gehörigen Widerstand leisten kann, sind auch hier, wie beim Pianoforte (dessen innere Construction überhaupt der des C.s sehr ähnlich ist) Streben zwischen dem Stimmstocke und der Anhängeleiste, so wie der linken Seitenwand auf dem Boden des C.s angebracht. Die Anhängeleiste befindet sich der Claviatur gerade gegenüber, an der hintern Wand des linken Raumes und ist bei den Basssaiten, also auf der linken Seite, breiter und stärker als bei den Discantsaiten rechter Hand. Der Steg ist wie beim Pianoforte, beinahe in der Form eines gezogenen lateinischen S gebogen. Der Stimmstock, bei den tiefern Tönen in gleicher Stärke an der rechten Seitenwand fortlaufend, biegt sich bei den höhern Tönen in einem stumpfen Winkel nach der linken Hand zu. Der Resonanzboden, gleichfalls mit schwachen Rippen (s. d.) und Gegenstegen versehen, muss mit der

grössten Sorgfalt gearbeitet sein und enthält sehr häufig zur Schallverstärkung niedlich verzierte Schalllöcher. Der Saitenbezug, zweichörig, ist von schwachem beinahe gleichdicken Messingdraht. Die Saiten der tiefsten anderthalb Octaven sind meistens mit Silber-, zuweilen auch mit Messingdraht besponnen. Die Saitenwirbel sind diesem Bezuge angemessen, also schwach. Unmittelbar vor der Anhängeleiste sind die Saiten mit schmalen Tuchstreifen durchflochten, im Basse breiter als im Discant, was auf den Charakter des Tones einen ausserordentlichen Einfluss hat. Ohne dieses Geflecht ist der Ton durchaus schlecht und kesselartig. Die Tasten haben am hintern Ende als Verlängerung kleine Platten von Fischbein oder hartem Holze, welche in unter der Anhängeleiste befindlichen Scheiden laufen, damit sie eine feste Lage haben und nicht an einander klappen können. Nahe vor dem Geflechte befinden sich in den Tasten etwas über einen Zoll lange und oben etwas breite Messing- oder Eisenstifte, die Tangenten. Durch Berührung der Saiten vermittelst der Tangenten wird nun der Ton hervorgebracht, welcher längere Zeit fortklingt, wenn die Tangente fortfährt, die Saiten zu berühren. Die Stärke des Tones hängt von der Stärke des Druckes der Tangente gegen die Saite ab und kann daher gleich nach dem Anschlage noch angeschwellt, aber auch abgeschwellt werden. Daher eignet sich dieses Instrument, wie kein einziges besaitetes Tasteninstrument, zum gebundenen und getragenen Spiele. Ueber die Beschaffenheit eines guten C.s lässt sich derselbe Autor weiter dahin aus, dass ein gutes C. bundfrei sein müsse. Die Tasten dürfen beim Anschlage nicht zu tief fallen; aber auch ein zu flacher Anschlag ist auf der andern Seite nicht gut. Soll der Anschlag gut sein, so muss man unter den Fingern die Elasticität der Saiten fühlen, und ein Instrument ist um so besser, je mehr dies der Fall ist. Im Moment des Anschlages darf übrigens kein unangenehmes Geräusch entstehen, welches in der Regel durch eine Reibung der Tangente an der Saite bei einem zu starken oder zu gespannten, straffen Bezuge verursacht wird. Der Ton muss bei der leisesten Berührung der Tangenten mit der grössten Klarheit ansprechen, und beim fortgesetzten Drucke lange fort hallen. Jedoch darf der Druck nicht zu scharf sein; denn da durch erhöhten Druck die Saite eine grössere Spannung erhält, so wird der Ton auch dadurch höher. — Dass dies Instrument somit eine ganz andere Behandlungsweise erfordert als das Pianoforte, wird hiernach einleuchten, so wie, dass die Musiker jener Zeit für dasselbe sehr begeistert waren, indem die Klangfarbe des C.s einen zarten, fast schüchternen Charakter hatte und sich besonders zum Gebrauch in geräuschloser Einsamkeit eignete. Dort entwickelte es für phantastisch gestimmte Seelen eigenthümliche Reize, so dass die Bezeichnung »das Labsal des Dulders und des Frohsinns theilnehmender Freund« gewiss für die sympathische Klangweise des C.s mit der damaligen Tonempfindungsweise die treffendste ist. In dieser Weise äussern sich selbst noch Tonmeister wie Beethoven über die Klangweise des C.s, indem sie behaupteten, dass man bei demselben allein unter allen Tasteninstrumenten den Ton und die Art des Vortrages vollkommen in der Gewalt habe, trotzdem die Pianoforte schon in entwickelterer Gestaltung in ihrem Besitz sich befanden. Die besten Unterweisungen, das C. zu behandeln, findet man in K. Ph. Em. Bach's »Versuche über die wahre Art das C. zu spielen« und D. G. Türk's »Clavierschule«. Als vorzüglichster C.bauer ist besonders der Orgelbauer Gottfried Silbermann bekannt, von dem der hamburger Bach eines besass, das fünfzig Jahre lang seinen Anforderungen genügte. Eine besondere Form, oval rund, hatten die C.e aus der Fabrik des braunschweiger Instrumentenfertigers Carl Lemme, neben denen sich noch die göttinger Fabrikate Krämer's eines grossen Rufes erfreuten. — Schon im Beginne des 16. Jahrhunderts hatte sich indessen das Bedürfniss nach einem Instrumente von kräftigerem Tone geltend gemacht und die Erfindung des *Clavicembalo* (s. d.), der die des Spinett's (s. d.) folgte, hervorgerufen. Die liegende Form des letztgenannten Instruments, besonders in England ausgebildet und gepflegt, nennen Wirdung und Prätorius »Virginal« (s. d.), die aufrechtstehende *Clavicytherium* (s. d.), für welch letztere Form im 18. Jahrhundert der Name Flügel (s. d.) gebräuchlicher wurde. Diesen Namen verdankt dies Instrument seiner Form, die sich natürlich ergab, indem man die tiefern Töne durch längere Saiten erzeugte und den Kasten nach den Saitenlängen gestaltete. Bei diesen

Tasteninstrumenten wählte man zuerst, da man in Erfahrung gebracht hatte, dass dickere Saiten eine grössere Fülle und Kraft des Tones gaben und dass man dickere Saiten für die gleiche Tonhöhe stärker spannen musste, Saiten von Stahl statt der Messingsaiten. Mehr noch als durch die genannten Umstände unterschieden diese Tasteninstrumente sich von dem C. durch ihre grösseren Resonanzböden und besonders durch die Art ihrer Tonerregung. Dem *Plektron* (s. d.) nachgebildete Vorrichtungen an den Enden der Tasten, Rabenkiele, rissen die Saiten. Der Ton dieser Instrumente hat sich jedoch niemals so der Anerkennung der Musiker zu erfreuen gehabt, wie der des C.s; denn Mattheson sagt z. B. darüber: »Will Einer eine delicate Faust und reine Manier hören, der führe seinen Candidaten zu einem saubern *Clavicordio*, denn auf den grossen mit drei bis vier Zügen und Registern versehenen Clavicymbaln werden dem Gehör viele *brouillerieen echappiren* und man wird schwerlich die Manier mit *distinction* vernehmen können«. Im Laufe des 18. Jahrhunderts suchte man diesen tonkräftigeren Tasteninstrumenten, indem man sie mit Flöten-, Pauken-, Trompeten- und vielen andern Registern baute, allen möglichen Klangreichthum beizufügen, und unterschiedliche Gestaltungen zu geben. Wir erwähnen als derartiges Bauwerk hier nur eines, das ein Pastor Diwiss 1730 erbaut hat; dasselbe führte im Bezuge 790 Saiten, hatte 130 Veränderungen, und erlaubte zudem noch, dem Spieler nach Belieben einen elektrischen Schlag zu ertheilen. Die leichte Abnutzung der Federkiele führte 1740 Wiclef auf die Anwendung von Messingfedern und 1768 Pascal Taskin in Paris auf die Idee, durch Stückchen Ochsenhaut dieselben zu ersetzen, welche letztere Vorrichtung im *Clavecin à peau de buffle* (s. d.) viel gerühmt und nachgeahmt wurde. — Wie aus dem Frühern zu ersehen, dauerte neben diesen Tonwerkzeugen die Pflege des C.s überall in bevorzugter Weise fort, so dass es durch diese Erfindungen fast gar nicht beeinträchtigt wurde; ja selbst die verbesserten mit den Spinettzugaben versehenen nachgebildeten C.arten, z. B. *Cembal d'amour* (s. d.), *Cembalo onnicordo* (s. d.) und andere, wurden nur, so lange sie neu waren, gesucht. Gefährlicher jedoch, wie wir heute mit Bestimmtheit sagen können, ja das C. ganz verdrängend, ergab sich das im Anfange des 18. Jahrhunderts erfundene Pianoforte (s. d.). Dies Tasteninstrument, dessen ausführlichere Beschreibung eines besonderen Artikels Aufgabe ist, unterscheidet sich von dem C. hauptsächlich durch die Art der Tonerregung. Die Tonerregung durch Hämmer, längst beim Hackbrett und andern Instrumenten bekannt, führte fast gleichzeitig den Italiener Bartolomeo Cristofali, 1711, und den Deutschen Chr. G. Schröter in Nordhausen, 1717, auf die Construction eines Tasteninstrumentes, bei dem mittelst der Tasten Hämmer gegen die Saiten geschleudert wurden, um letztere erklingen zu lassen; um das längere Tönen so erregter Saiten zu begrenzen, erfand man die Dämpfer (s. d.) für jede Saite gesondert. Je mehr das Pianoforte vervollkommnet wurde, je mehr verschwand das C. aus dem Gebrauch, bis es endlich in den dreissiger Jahren dieses Jahrhunderts fast nirgends mehr gebaut, bald nachher kaum noch gekannt wurde. C. B.

Clavier-Auszug nennt man die Einrichtung eines Orchester- oder mehrstimmigen Instrumentalwerkes nur für Clavier (zwei- oder vierhändig) und ebenfalls die Reduction eines grösseren Werkes für Gesang und Orchester, z. B. einer Oper, eines Oratoriums u. s. w. auf Gesang mit das Orchester vertretender Clavierbegleitung. Auszug heisst ein derartiges Werk desshalb, weil es in den meisten Fällen nicht alle Stimmen der Original-Partitur enthalten kann, sondern nur auf die wesentlichsten hingewiesen ist, sodass es also die Partitur nicht vollständig, sondern nur einen Auszug daraus giebt. Da die Hände des einzelnen, resp. der beiden Spieler häufig den ganzen Stimmeninhalt des Originals nicht wiederzugeben im Stande sind, so kommt es darauf an, die alsdann nothwendig werdende Reduction so zu bewerkstelligen, dass wenigstens die Bewegung der Hauptstimmen kenntlich bleibt. Es ist besser, einzelne Füllstimmen, welche im Orchester zurücktreten, am Clavier aber den Gang der Hauptstimmen verdunkeln und den deutlichen Vortrag erschweren würden, fortzulassen, zu ändern oder in andere Lage zu bringen, als die Klarheit und damit die Wirkung des Ganzen durch Ueberladung zu beeinträchtigen. Die Verfertigung (Arrangement genannt) eines C. ist, namentlich wenn diese nicht der Componist selbst unternimmt, unter Umständen eine

schwierige Aufgabe. Es werden nicht nur tiefe und genaue Kenntnisse vom Ton- wie vom Claviersatze, sondern auch das sorgfältigste Studium und vollkommene Verständniss des Kunstwerkes, so wie ein feines Kunstgefühl und grosses Geschick beansprucht, um aus der vollen Partitur diejenigen Züge abzuheben und in den Auszug zu übertragen, welche zur Anschaulichkeit des Bildes, das der Tonsetzer mit einem weit vollkommneren Apparate hergestellt hat, erforderlich sind. Da aber der C. doch mehr nur die Contouren zu geben vermag, wird man bei gründlichem Studium eines Werkes sich selbstverständlich nicht an ihn, sondern an die Originalpartitur halten, und der fertige Partiturenspieler wird auch mit weit höherem Genusse die Partitur selbst zur Unterlage seines Vortrages oder seiner Begleitung wählen, als den C. Dieser hat auch im Allgemeinen nur den praktischen Zweck, die Tonwerke auch solchen Personen, die des Partiturlesens nicht kundig sind, zugänglich zu machen, die Ausführung derselben privatim oder im kleinen Kreise zu ermöglichen und auf solche Art zu einer weiteren Verbreitung des Kunstwerkes, als durch die Herausgabe der immer verhältnissmässig kostspieligen vollständigen Partitur geschehen kann, beitragen zu helfen. Sinfonien, Ouvertüren und grössere Orchesterwerke pflegt man vorzugsweise für zwei Spieler vierhändig oder auch für zwei Claviere zu arrangiren, um sie sowohl hinsichtlich der Einzelheiten vollständiger, als auch in Bezug auf die gesammte Klangwirkung reicher, kräftiger und mannigfaltiger wiedergeben zu können. Grössere Vocalwerke mit Orchester erscheinen, dem Bedürfnisse der Dilettanten entsprechend, zwar auch in dieser Art, wobei die Singstimmen mit in den Claviersatz gezogen sind, aber auch in einem Auszuge, der das begleitende Orchester für Clavier arrangirt und die Stimmen in Partitur darüber zeigt, sowohl um die Anschaffung eines solchen Werkes, als auch dem begleitenden Musiker beim Einstudiren seine Aufgabe zu erleichtern. Man spricht dem Begriffe entsprechend daher von Clavierauszügen mit Text und von Clavierauszügen ohne Text, richtiger eigentlich von Clavierauszügen mit oder ohne Singstimmen.

Claviercither, s. Clavicytherium.

Claviergambe hiess im Anfange des 18. Jahrhunderts ein dem Hayd'schen Gambenwerk (s. d.) fast gleich gebautes Tasteninstrument, das Georg Gleichmann 1709 erfunden; dasselbe verschwand jedoch sehr bald wieder. 0.

Clavierharfe, s. Clavicytherium.

Clavierharmonica nennt man eine Harmonica (s. d.), welche mittelst einer Tastatur behandelt wird. †

Clavierschule, s. Schule.

Clavierzeichen, veraltete Benennung des *C*-Schlüssels auf der ersten Linie (Discantschlüssels), weil man ehedem in Klavierstücken das obere der beiden Systeme stets in diesem Schlüssel notirte. Gegenwärtig ist der *G*- oder Violinschlüssel an seine Stelle getreten.

Clavijo, Bernardo, ein berühmter spanischer Orgelspieler, dessen Lebenszeit in das 16. Jahrhundert fällt.

Claviorganum (lat.), Clavierorgel, war der Name eines jetzt ausser Gebrauch befindlichen Tasteninstrumentes, das neben einem Klavier oder Fortepiano noch ein Positiv (s. d.) oder Orgelwerk besass; beide tonangebenden Instrumenttheile wurden mittelst einer Tastatur gespielt. Hauptsächlich pflegten das C. Organisten, indem sie auf demselben sich in der beim Choralspiel nothwendigen Bindung im Hause zu üben vermochten; doch auch diese fanden bald, dass das Pianoforte zu solchen Uebungen schon genügte. Allgemeiner ist der Gebrauch des C. nie gewesen und, nachdem selbst Organisten dasselbe nicht mehr begehrten, wurde der Bau des Instrumentes ganz eingestellt. †

Clavis (lat.), Schlüssel, findet in der musikalischen Nomenclatur unter mehrfacher Auslegung eine Anwendung, zunächst wohl für Schriften, die das Verständniss eines Kunstgebietes eröffnen. In älteren lateinisch geschriebenen musiktheoretischen Werken setzte man C. statt Note (s. d.) oder Ton, welche Bezeichnung später auch in deutschen Werken Platz griff, bis endlich die Namen Note und Ton nur für die gesonderten Begriffe: Tonzeichen und hörbarer Klang in musiktheoretischen Aus-

einandersetzungen angewandt wurden; C. gebrauchte man ferner in dieser Bedeutung nicht mehr. — Die bei der Tonnotirung vorkommenden, jetzt Schlüssel (s. d.) genannten Zeichen, nannte man ehemals ebenfalls C., weil sie die nach ihnen folgenden Notenreihen in Bezug auf ihre anzudeutende Tonhöhe eröffneten. — Auch den Balgoberplattenheber bei der Orgel als mittelbaren Oeffner des Ventils nannte man und nennt ihn wohl noch zuweilen Balgclavis (s. d.). — Gleichfalls die Tasten (s. d.) bei der Orgel als Oeffner der Cancellen bezeichnete man durch C., welche Bezeichnung bei der Erfindung des Claviers auf die Tasten dieses Tonwerkzeuges überging, wohl nur, weil sie gleich gestaltet und durch sie auch das Tönen des Instrumentes bewirkt wurde. — Schliesslich ist noch zu vermerken, dass man unter C. auch die Tonklappen bei Blasinstrumenten versteht, als Oeffner der Tonlöcher. — Jetzt ist der Ausdruck C. im Deutschen für musikalische Begriffe ganz ausser Gebrauch. †

Clavitympanum (lat.), s. Strohfiedel.

Claydon, Thomas, ein über Gebühr gelobter englischer Musiker, geboren um 1665, trat unter König Wilhelm III. in die Hofkapelle, in welcher er sich auch noch unter dessen Nachfolger befand. Seine musikalischen Kenntnisse und Fertigkeiten waren nur untergeordneter Art; gleichwohl wusste er sich in den Vordergrund zu drängen und sich einen Namen zu erwerben, den er auch nicht einmal verscherzte, als man entdeckte, dass seine 1705 öfter zur Aufführung gekommene Oper »Arsinoe« nur ein aus unbekannteren italienischen Partituren zusammengeschriebenes Machwerk sei. Zwei Jahre später componirte er die Musik zu Addison's »Rosamond«, mit der er aber schon bei der dritten Vorstellung durchfiel. Als Händel's Stern in London aufging, erbleichte der C.'s, ohne dass jedoch zugleich sein Name verschollen wäre, der auch von späteren Schriftstellern noch mit ungerechtfertigter Achtung genannt wird.

Cleemann, Friedrich Joseph Christoph, geboren am 16. Septbr. 1771 zu Criwitz in Mecklenburg-Schwerin, war zuerst Candidat und Lehrer in Ludwigslust und erhielt 1799 eine Anstellung an der Schule zu Sternberg. Um ungestört der Beschäftigung mit Kunst und Wissenschaft obliegen zu können, zog er sich später nach Parchim zurück, wo er am 26. Decbr. 1825 starb. In musikalischer Beziehung veröffentlichte er Lieder und Gesänge und ein Handbuch der Tonkunst.

Clef (franz.), der Schlüssel, findet sich in folgenden Zusammensetzungen: *C. de fa*, der *F*- (Bass-) Schlüssel; *C. de sol*, der *G*- (Violin-) Schlüssel; *C. d'ut*, der *C*-Schlüssel; *C. petite*, der kleine Schlüssel, d. i. der *F*-Schlüssel auf der dritten Linie; *C. d'epinette* oder *C. de clavessin*, der Stimmhammer.

Clegg, John, vorzüglicher englischer Violinvirtuose, der seit seinem 9. Jahre, wo er zuerst in London auftrat, Aufsehen machte. Geboren war er 1714 und wurde von Dubourg, nach Anderen von Buononcini unterrichtet. Von London ging er auf einige Zeit nach Dublin, kehrte dann aber wieder zurück und erwarb sich den Ruf, der beste Violinist seiner Zeit zu sein. Im J. 1742 verfiel er in Wahnsinn und musste nach dem Bedlam-Hospital gebracht werden, wo er 1750 starb. Auch in dieser traurigen letzten Lebensperiode griff er noch dann und wann zur Violine; sein grossartiges phantastisches Spiel lockte stets Schaaren von Neugierigen nach dem Irrenhause.

Clemann, Balthasar, ein Musikschriftsteller der wahrscheinlich 1680 noch am Leben war, hat eine Abhandlung: »*Ex Musica didactica*, temperirtes *Monochordum*« betitelt, hinterlassen, die Herr v. Blankenburg in Sulzer's »Theorie« 1787, Bd. III, S. 340 erwähnt. Wahrscheinlich war dieselbe nur jenem im Manuscript bekannt geworden, denn später findet man nirgends des Werkes Erwähnung. †

Clemant, Eberhard, ist der Name eines Musikers der Kapelle des Prinzen und Bischofs von Eichstädt im 17. Jahrhundert, der 1642 geboren wurde, von dessen musikalischer Tüchtigkeit bisher jedoch nichts Näheres bekannt geworden ist. Dass derselbe aber in seiner Zeit sich einer grossen Anerkennung erfreute, beweist wohl der Umstand, dass man 1674 sein Porträt in Kupfer stach. Ein Exemplar dieses Porträts soll nach Gerber's »Lexikon der Tonkünstler« (1812) im Besitze des Major von Wagner gewesen sein. †

Clemens, Christian Gottlieb, ein vorzüglicher Violinspieler und Musikdilettant, geboren am 21. Novbr. 1768 zu Breslau, that sich zuerst als sicherer Solosänger in den sonntäglichen Kirchenmusiken hervor und lernte zugleich Flöte, Violoncell, Klavier und Orgel, vor Allem aber Violine, auf welchem Instrumente ihn der verdienstvolle Bernh. Förster unterrichtete. Behufs Studiums der Rechte begab er sich nach Frankfurt a. O., wo ihm sein musikalisches Talent eine angenehme gesellschaftliche Stellung verschaffte. Als Geheimer Secretär fünf Jahre später in Berlin angestellt, ertheilte er vielen Musikunterricht und galt damals neben Lauska und L. Berger für den besten Klavierlehrer Berlins. Die ihm schon 1793 offerirte Stelle eines ersten Violinisten der königl. Kapelle schlug er aus; trotzdem erhielt er freien Eintritt in den Theater-Orchesterraum, für welche Vergünstigung er oft für abwesende Kammermusiker Aushülfe leistete. Ausserdem trat er in G. A. Schneider's musikalischen Unterhaltungen sowohl als Solo- wie als Quartettspieler neben Seidler und Möser mit dem grössten Beifall auf und unterstützte die Conzerte vieler fremder und einheimischer Künstler. Sein Violinspiel war ein überaus ausdrucks- und seelenvolles, und er besass in hohem Maasse die seltene Gabe, die Zuhörer hinzureissen. Seine Lieblingscomponisten war Haydn, Mozart und Beethoven; der Letztere spielte bei seiner Anwesenheit in Berlin mit ihm seine Trios (Op. 1) und gestand, dass der Violinpart noch niemals so in seinem Sinne, wie diesmal, aufgefasst und ausgeführt worden sei. C. starb am 19. Mai 1843 zu Berlin. Von seinen Compositionen sind nur Lieder erschienen, jedoch hinterliess er im Manuscript auch Cantaten und Gelegenheitsstücke, die er für die Freimaurerloge, deren musikalischer Dirigent er war, geschrieben hatte.

Clemens, Jacob, zur Unterscheidung von seinem Zeitgenossen Papst Clemens VI. fast immer *C. non papa* genannt, war einer der berühmtesten und gepriesensten Componisten des 16. Jahrhunderts und erster Kapellmeister des Kaisers Karl V. Gebürtig war er aus Flandern und sein eigentlicher Name ist Jaques Clement. Alle näheren biographischen Nachforschungen haben bis jetzt Nichts weiter zu Tage gefördert. Gegenüber dem häufig auf 1566 gesetzten Todesjahre, giebt Dr. Proske als erwiesen an, dass C. das Jahr 1558 nicht überlebt habe. C. war einer der fruchtbarsten und beliebtesten Componisten der vorpalestrinensischen Zeit; er hat sich in allen damals gebräuchlichen Gattungen kirchlicher und weltlicher Musik versucht und bewährt. Ueberall erschienen seine Werke in der prächtigsten typographischen Ausstattung; alle älteren Sammlungen sind voll davon und zeichnen ihn selbst mit dem Prädicate *Nobilis Clemens non papa* aus. Sein Styl ist bei aller Kunst stets fliessend, leicht und fasslich; getadelt wird nur, dass er die Imitation nicht selten in die Breite zog, und es nach damaliger Gewohnheit an correcter Behandlung der Texte fehlen liess. Seine noch jetzt bekannten und studirten Hauptwerke sind: »*Missae cum quatuor vocibus, lib. I—IX*« (Löwen, 1558), »*Cantionum sacrarum (quas vulgo motetta vocant) lib. I—VII, quatuor vocum*« (Löwen, 1567), »*Chansons françaises à 4 parties*« (Löwen, 1569) und »*Missa defunctorum*« (Löwen, 1580). Ausser den in eben genannten Gesammtausgaben enthaltenen Compositionen, befinden sich noch zahlreiche Motetten, Chansons u. s. w. von C. in Sammelwerken seiner und der auf ihn folgenden Zeit, z. B. in den »*Motetti del labirinto*« (Venedig, 1554), in einer Sammlung vierstimmiger Chansons, die zu Löwen 1558 erschien, in Antoine Barré's Motettensammlung (Mailand, 1588) u. s. w.

Clemens, Titus Flavius, berühmter Kirchenlehrer, aus Athen gebürtig, lebte als Priester ungefähr ums J. 200 zu Alexandria, wesshalb er auch den Zunamen Alexandrinus führt; derselbe hatte, um seine Kenntnisse zu bereichern, Griechenland, Calabrien, Asien und Aegypten bereist. Um 218 soll er gestorben sein. Er hat als Ergebnisse seiner Forschungen vielerlei Werke hinterlassen, doch sind von denselben nur drei erhalten geblieben. Von diesen bietet das 8. Buch seiner »*Stromata*«, 194 geschrieben, einige Nachrichten über Tonkünstler seiner Zeit; in seinem »*Paedagogus*« dagegen eifert C. sehr gegen die Instrumentalmusik bei Gastmählern. Dass C. sich auch als christlicher Dichter ausgezeichnet hat, beweist sein griechischer »Hymnus an den Erlöser« (herausgegeben von Piper; Göttingen, 1835), der als ältestes Denkmal

christlicher Hymnologie zu betrachten ist. — Sein Schüler Origenes war auch sein Nachfolger im Kirchenamt. 0.

Clement, Charles François, französischer Componist und Musiklehrer, geboren um 1720 in der Provence, lebte in Paris vom Unterrichtertheilen, trat aber bedeutender als Componist von Klavierstücken und Gesängen, so wie der in Paris aufgeführten Opern »*La pipée*« und »*La bohémienne*« hervor. Ferner veröffentlichte er einen »*Essai sur l'accompagnement du clavecin*« (Paris, 1758) und »*Essai sur la basse fondamentale, pour servir de supplément à l'essai sur l'accompagnement du clavecin et d'introduction à la composition pratique*« (Paris, 1762). Beide Werke erschienen später zusammen combinirt unter dem Titel: »*Essai sur l'accompagnement du clavecin par les principes de la composition pratique et de la basse fondamentale*«.

Clement, Felicien, französischer Componist und Musikgelehrter, geboren am 13. Jan. 1822 zu Paris, trieb, obwohl für die wissenschaftliche Laufbahn bestimmt, insgeheim mit Vorliebe Musik, besonders auch bei dem blinden Organisten Montcouteau Harmonie- und Compositionslehre, sodass schon 1835 eine Messe seiner Composition aufgeführt werden konnte. Er vollendete zwar seine wissenschaftlichen Studien auf den Collèges Henri IV. und St. Louis, versah aber zugleich fünf Jahre hindurch den Organistendienst an der Kirche *Notre dame de la pitié*. Bis 1840 war er hierauf Hauslehrer in der Normandie, dann bis 1843 bei einer Familie in Paris und ging sodann offen zur Musik über. Er erhielt in Folge dessen die Stelle als Musiklehrer am Collège St. Stanislaus und wurde später nach einander zum Kapellmeister an den Kirchen St. Augustin und St. André-d'Antin ernannt. C. hat sich um den katholischen Kirchengesang durch eingehende Forschungen, so wie um die Hebung und Pflege der *Musica sacra* überhaupt in Frankreich sehr verdient gemacht, was u. A. folgende seiner werthvollen Lehr- und Sammelwerke darthun: »*Eucologe en musique selon le rit parisien*« (Paris, 1843; 2. Aufl. 1851), »*Chants de la Sainte-Chapelle*«, Gesänge aus dem 13. Jahrhundert, mit Orgelbegleitung gesetzt (Paris, 1849), »*Méthode complète du plain-chant*« (Paris, 1854). »*Le paroissien romain*« (Paris, 1854), »*Histoire générale de la musique religieuse*« (Paris, 1861). Hymnologische Abhandlungen und Aufsätze C.'s brachten die »*Annales archéologiques*«, der »*Ménestrel*« und mehrere andere Zeitschriften. Ausserdem hat er Kirchenstücke der verschiedensten Art componirt und veröffentlicht.

Clement, Franz, ein ausserordentlich geschickter Orchesterdirigent und ein in seltener Weise befähigter Violinist, wurde am 17. Novbr. 1780 (nicht 1784) zu Wien geboren, wo sein Vater Tafeldecker und zugleich Musiker der Privatkapelle des General-Feldzeugmeisters Grafen von Harsch war. Vom vierten Jahre an war der Vater, vom siebenten an Kurzweil, Conzertmeister des Fürsten Grassalkowich, Musiklehrer des talentvollen Knaben, der sich sehr jung im Hofburgtheater mit grossem Beifall öffentlich hören lassen konnte. Dieser Erfolg bewog den Vater, mit seinem Sohne auf Kunstreisen durch Deutschland, Holland und England zu gehen, welche vier Jahre hindurch dauerten und von einem grossartigen Erfolge begleitet waren. In England unterrichtete Giarnowich den jungen C. noch einige Zeit und förderte sein erstaunliches Talent wesentlich. Nach Wien zurückgekehrt, setzte C. seine Uebungen fleissig fort und wurde, so jung er noch war, Soloviolinist im Orchester des Hoftheaters und wegen seiner Fertigkeit im Partiturlesen und im Klavieraccompagnement dem Kapellmeister Süssmayer adjungirt. Im J. 1802 wurde er als Orchesterdirector an das neu gegründete Theater an der Wien berufen und begab sich 1811 mit einem polnischen Edelmann auf eine Conzertreise nach Russland. Der Spionage verdächtig, wurde er in Riga angehalten, nach St. Petersburg gebracht und trotz seiner Unschuld auf österreichisches Gebiet zurück escortirt. Ohne Subsistenzmittel, wie man ihn liess, musste sich C. in Lemberg, Pesth u. s. w. conzertirend nach Wien durchschlagen, wo er aber seine Directorstelle bereits anderweitig besetzt fand, sodass er eine Orchesterstellung in Baden bei Wien annehmen musste. Vier Jahre hindurch wirkte er als Conzertmeister am Theater in Prag, wo zu gleicher Zeit K. M. v. Weber Musikdirector war, und besuchte von dort aus Dresden, Karlsbad u. s. w. conzertirend. Im J. 1818 bot man ihm seine frühere Stelle im Theater an

der Wien an, die er bis 1821 bekleidete, dann aber aufgab, um die Catalani durch Süddeutschland zu begleiten, deren Conzerte zu arrangiren und zu leiten. Im Jahre 1829 machte er noch eine Kunstreise und lebte sodann in Wien, wo er am 3. Nov. 1842 starb. C. war in jeder Beziehung ein von der Natur bevorzugter Künstler, der bei gesteigerterer Strebsamkeit alle seine Standesgenossen hätte überragen müssen, statt in halber Dunkelheit zu leben. Wie hoch ihn z. B. Beethoven schätzte, beweist der Umstand, dass er zunächst für ihn die sogenannte Kreutzer-Sonate und sein Violinconzert schrieb. Dabei war C. einer der geschicktesten Dirigenten seiner Zeit, dessen Besonnenheit, unterstützt vom feinsten Gehör, allgemein bewundert wurde. Wenige Proben sollen hingereicht haben, um ihm die feinsten Details der schwierigsten Partitur einzuprägen. Als Componist ist er, jedoch ohne nachhaltigen Erfolg, mit einer Messe, einer Operette »Der betrogene Betrüger«, dem Melodrama »Die beiden Säbelhiebe«, Ouvertüren, Streichquartetten, Trios, so wie Conzertino's, Variationen, Etüden und Solis für Violine aufgetreten.

Clement, Johann Georg (auch unter dem Namen Clemens oder Clementi aufgeführt), deutscher Kirchencomponist, geboren um 1710 zu Breslau, in welcher Stadt er auch während der schlesischen und des siebenjährigen Krieges als Kirchen-Kapellmeister an der Kathedrale St. Johann angestellt war. Trotzdem seine geistlichen Compositionen im Lande sehr bekannt waren, ist doch Nichts davon im Druck erschienen. Um so reichhaltiger war sein Manuscripten-Nachlass, der sich in einem der Breslauer Kirchenarchive befinden soll. Wann C. gestorben, ist nicht mehr bekannt; 1785 war er noch am Leben, da er am 5. Novbr. jenes Jahres sein fünfzigjähriges Jubiläum als Kapellmeister beging. Von C.'s beiden Söhnen lebte der ältere in Wien als Klavierlehrer; der jüngere, 1754 in Breslau geboren, kam unter dem Namen Clementi 1790 als erster Violinist in die herzogl. Kapelle nach Stuttgart, ging 1792 nach Kassel und war schliesslich Kapellmeister in Karlsruhe.

Clementi, Muzio, einer der grössten und epochemachenden Virtuosen und Componisten des Pianofortes, der Begründer des neueren Klavierspiels, wurde 1752 in Rom geboren und war der Sohn eines dort ansässigen sehr geschickten Silberarbeiters. C.'s frühzeitig zu Tage tretendes Musiktalent fand durch die Fürsorge des Vaters, welcher die Tonkunst sehr liebte, die sorgfältigste Pflege. Der Kapellmeister Buroni, einer seiner Verwandten, war C.'s erster Lehrer, der den talentvollen Knaben 1759 dem Organisten Cordicelli übergab, damit er gründliche Generalbassstudien machen könne. Zwei Jahre später war C. schon so weit, dass er mehrere Bewerber besiegen und ein Organistenamt antreten konnte. Seinen Musikstudien lag er auch noch fernerhin aufs Eifrigste ob, und Carpini musste ihn zu diesem Zwecke im Contrapunkt und strengen Satz, Santarelli im Gesange unterrichten. Kaum 14 Jahr alt, hatte C. bereits zahlreiche Werke im gebundenen Style componirt, von denen eine Messe öffentlich aufgeführt wurde und die kunstsinnige Welt in Staunen versetzte. Unter den damaligen Bewunderern von C.'s Talent befand sich auch ein Engländer Namens Bedford oder Beckford, welcher der Clementi'schen Familie den Vorschlag machte, den Sohn mit ihm nach England zu schicken, wo er für dessen höchste Ausbildung Sorge tragen und ihn dann selbst in die grosse Welt einführen wollte. Es kostete eine grosse Ueberredung, ehe der Vater seinen Sohn zu diesem Behufe hinziehen liess. C. lebte hierauf, seiner Studien beflissen, in Zurückgezogenheit zu Dorsetshire, einer Besitzung seines Protectors, bis 1770. Dann erst trat er, wohl bewandert in allen musikalischen Kenntnissen und Fertigkeiten, in London als Pianist und Componist öffentlich auf und errang fast beispiellose Erfolge. Im J. 1777 wurde er als Orchesterdirigent der Italienischen Oper in London angestellt und wirkte auch in diesem Amte mit Geschick und Umsicht einige Jahre. Drei Jahre später unternahm er eine Kunstreise nach Paris, wo er in jedem Conzerte glänzenden Beifall erhielt. Dadurch angefeuert, ging er durch Süddeutschland nach Wien, der damaligen hohen Schule der Musik, wo er sich beeilte, Haydn und Mozart kennen zu lernen. Kaiser Joseph nahm ihn ausserordentlich ehrenvoll auf und veranstaltete zwischen C. und Mozart 1781 eine Art musikalischen Wettstreites, der zwar unentschieden blieb, aber für beide Theile gleich ehrenvoll ausfiel. Mozart's Spiel machte

übrigens einen tiefen Eindruck auf C., und der junge Virtuose, der sich bisher fast nur einer blendenden Fertigkeit befleissigt hatte, sodass ihn Mozart in seinen damaligen Briefen vielleicht nicht mit Unrecht »einen blossen Mechanicus« nannte, strebte seitdem sehr erfolgreich dahin, seinen technisch vollendeten Vorträgen auch Schönheit und eine ideale Auffassung zu verleihen. Noch in demselben Jahre kehrte C. wieder nach London zurück und erhielt eine dauernde Anstellung bei den grossen Conzerten der dortigen Aristokratie. Bis zum J. 1802 lebte er von nun an, abgerechnet eine Conzertreise nach Paris (1785), ununterbrochen in Grossbritannien, wo Conzertspiel und Ertheilung von Unterricht seine überaus lucrative Beschäftigung bildeten. Einer seiner ersten und nachmals berühmtesten Schüler war J. B. Cramer, der sich zu jener Zeit in London aufhielt. Das Fallissement des Verlagsgeschäftes von Longman und Broderip brachte C., der sich an den Unternehmungen jenes Geschäftes betheiligt hatte, 1800 um einen bedeutenden Theil seines aufgesammelten grossen Vermögens, ein Verlust, den er dadurch reparirte, dass er selbst ein Musikgeschäft und eine Pianofortefabrik gründete und zu immer grösserer Ausdehnung brachte, wobei er ein für einen Künstler seltenes kaufmännisches Talent bekundete. In Begleitung seines Schülers John Field besuchte er 1802 abermals den Continent und führte den jungen Künstler zunächst in Paris mit grossem Erfolge zum ersten Male öffentlich vor. Von Paris ging die Reise nach Wien und St. Petersburg, wo Lehrer und Schüler enthusiastische Aufnahme fanden, und der Letztere durch glänzende Aussichten zum Bleiben veranlasst wurde. An seiner Stelle nahm C. den Pianisten Zeuner als Schüler und Reisegefährten mit nach Berlin und Dresden. Aus letzterer Stadt folgte ihm Aug. Alex. Klengel, der gleichfalls einer seiner ausgezeichnetsten Schüler wurde, nach der Schweiz und zurück nach Berlin, wo sich C., einer unverbürgten Nachricht zufolge zum zweiten Male, verheirathete. Mit seiner jungen Gattin, einer Tochter des Cantors Lehmann an der Nicolaikirche zu Berlin, besuchte C. nach beinahe vierzigjähriger Abwesenheit sein Vaterland Italien, wohin bis dahin nur sein Ruf gedrungen war, kehrte aber nach kurzer Abwesenheit nach Berlin zurück, wo er bis 1805 verweilte. Während seines mehrfachen Aufenthaltes in Berlin waren Meyerbeer und Ludw. Berger seine Schüler geworden. Den Letzteren und Klengel brachte er selbst, um deren äussere Laufbahn sicher zu stellen, nach St. Petersburg und gab mit ihnen unterwegs, namentlich in Kur- und Livland, Conzerte. Allein ging er hierauf wieder nach Deutschland, wo seine Gattin im ersten Kindbett gestorben war. Den Sohn, den dieselbe ihm geschenkt hatte, übergab er den Schwiegereltern zur Erziehung und eilte nach Rom, wohin ihn Familienangelegenheiten riefen. Erst 1810 traf er dann wieder in London ein, wo er trotz der Bitten seiner zahlreichen Verehrer die öffentliche Laufbahn aufgab und sich nur noch compositorischen Arbeiten und seinem umfangreichen Geschäfte widmete. Seine damals geschriebenen Sinfonien zeigten in jeder Beziehung den vollkommenen Meister in Erfindung, Satz und Form und wurden neben denen der deutschen Classiker in den berühmten Conzerten der philharmonischen Gesellschaft in London mit grossem Beifall aufgeführt. Zahlreiche Klavierwerke, Muster ihrer Gattung, entstammen ebenfalls der Musse jener Zeit, vor Allem sein unschätzbarer »*Gradus ad Parnassum*« (1817), eine Etüdensammlung, die in der neueren Pianoforteliteratur ihres Gleichen nicht findet und fast ebenbürtig neben J. S. Bach's »Wohltemperirtes Klavier« gestellt werden darf, da sie, wie jenes, siegreich alle Perioden des vorgeschrittenen Klavierspiels überdauert. Die reichen Erfahrungen der langen Virtuosen- und Lehrerlaufbahn eines Meisters erster Grösse sind in diesem musikliterarischen Denkmal wunderbar vereinigt. Im J. 1820 und 1821 besuchte C. noch einmal den Continent und verweilte während des ganzen Winters in Leipzig, wo man ihn seinen Verdiensten gemäss feierte und in den Gewandhaus-Conzerten einige seiner Sinfonien aufführte, die eine glänzende Beurtheilung in den damaligen Zeitungen erfuhren. Dringende Einladungen, auch anderwärts, namentlich nach Berlin hinzukommen, wo ihn seine meisten Schüler und Verehrer sehnsüchtig erwarteten, lehnte er auffallender Weise ab und kehrte nach London zurück, wo er sich trotz seines hohen Alters noch einmal verheirathet hatte. Bis zuletzt noch lebensfrisch, thätig und fleissig, überraschte ihn der Tod am 9. März

1832 auf seinem Landsitze Evesham in der Grafschaft Worcester. — C.'s Spiel zeichnete anerkanntermassen die glänzendste Ausführung aus; seine Fertigkeit würde auch noch heute Staunen erregt haben, namentlich soll er u. A. Terzengänge ungemein geläufig und gleichmässig executirt haben. Er systematisirte die Applicatur und brachte dadurch einen bedeutenden Aufschwung in die Technik seines Instrumentes. Wie als Spieler, so hat C. nicht minder als Componist seinen eminenten Einfluss auf den Bildungsgang des Klavierspiels geäussert, sodass er auch in dieser Beziehung als der Begründer einer neuen Schule betrachtet werden kann. Wie er in seinem 18. Jahre alle seine Zeitgenossen als Virtuose übertraf, so schuf er bereits damals mit seinem zweiten Werke (London, 1770) die Grundlage, auf welche die ganze Form der modernen Sonaten für das Pianoforte gebaut ist, indem er die Ph. Emanuel Bach'sche Sonatenform erweiterte und flüssig machte. Alle seine Arbeiten aber, hauptsächlich seine sehr zahlreichen Klaviersonaten, sind eben so gefällig und voll einschmeichelnder Gedanken, als gründlich geordnet und im reinsten Style gearbeitet. Die ungemeine Frische und Lebendigkeit, welche er noch im höchsten Alter besass, kam selbst seinen letzten Werken zu Gute. Wie sein grosser Landsmann und Zeitgenosse Cherubini hätte er so, wie er war, in seinem Vaterlande nicht bestehen können, wo seine Musik auch lange Zeit für zu trocken und zu gelehrt galt, sodass sein Geist vielleicht, um sich den dortigen Ansprüchen zu fügen, unwillkürlich eine andere Richtung hätte nehmen müssen. Um so trefflicher wurde er von den ernster gesinnten Deutschen und Engländern gewürdigt, die ihn den musikalischen Classikern beizählen. — Von C.'s Orchesterwerken ist Nichts im Druck erschienen, wesshalb die Compositionen auf diesem Gebiete sich der Beurtheilung der Nachwelt entziehen; selbst Klavierconzerte von ihm existiren auffallender Weise nicht, wohl aber nicht weniger als 106 Sonaten, von denen 60 ohne Begleitung, 46 Duo-Sonaten sind. Ausserdem veröffentlichte er ein Duo für zwei Pianoforte, vier vierhändige Duos, so wie zweihändig: Charakterstücke im Style verschiedener Meister, drei Capricen, eine *Chasse,* eine *Toccata*, eine Fantasie über das Lied »*Au claire de lune*«, 24 Walzer, 12 *Montferrine*'s und das schon erwähnte grossartige Etüdenwerk »*Gradus ad Parnassum*«, welchem 20 Jahre zuvor die ebenfalls als classisch zu bezeichnende »Einleitung in die Kunst, das Klavier zu spielen« (London, 1797) vorangegangen war.

Clementius, Christianus, ein fast unbekannt gebliebener Musikschriftsteller des 16. Jahrhunderts, von dem handschriftlich 1717 beim Bürgermeister Hausmann zu Schafstädt einige Schriften aufgefunden wurden. Dieselben führten die Titel: »*Christ. Clementii et Orl. Lassi Principia de contextu et constructione cantilenarum*«, »*Praecepta theoretica*« und »*Praecepta practica*«. Siehe Mattheson's »Ehrenpforte« S. 106. †

Cleomedes, Petrus, neugriechischer Musiker des 15. Jahrhunderts, von dem nach Forkel's »Literatur« 1498 zu Venedig ein Werk, »*Musica*« betitelt, erschienen sein soll. †

Cleon, richtiger Kleon, hiess ein ungefähr 400 v. Chr. lebender berühmter Sänger Griechenlands, der auch ein vorzüglicher Spieler des *Sistrum*'s (s. d.) gewesen sein soll, sodass man in Theben demselben ein Standbild errichtete, das die Inschrift trug: »Cleon von Theben, Sohn des Pytheus, wurde mehrmals gekrönt, weil er in der Kunst des schönen Gesanges den Thebanern den Triumph erwarb.« — Mehr über C. und dessen Standbild berichtet Athenäus (*lib. I, fol.* 19 *Edit. Commelinae*). †

Clerambault, s. Clairembault.

Cler'eau, Pierre, ein gediegener französischer Componist des 16. Jahrhunderts, war Vorsteher der Singknaben an der Kathedralkirche zu Toul. Von seiner Composition erschienen: »*Missa pro defunctis*« mit zwei Motetten (Paris, 1554), Arbeiten, die er selbst als Erstlingswerke bezeichnet, ferner vier vierstimmige, dem Herzog Claudius von Lothringen gewidmete Messen (Paris, 1554), »*Tricinia*« (Paris, 1556) und »*Chansons spirituelles à 4 voix*« (Paris, 1556). Vergl. Draudius, »*Bibl. Class.*« S. 1652 und Verdier, »*Bibl.*«. C.'s Styl ist einfach und klar, harmonisch rein und rhythmisch fast tadellos.

Clerc, Don Jacob le, französischer Musikschriftsteller spanischer Abkunft, von dessen Leben nur bekannt ist, dass er am 1. Januar 1679 zu St. Père de Melun starb, hat durch ein treffliches Werk über den Kirchengesang: »*La Science et la pratique du Plein-chant*« sein Andenken erhalten. Diese mit vielem Fleisse und nach den besten Quellen gefertigte Schrift enthält die merkwürdige, mit Gründen belegte Behauptung, dass Johann von Muris nicht der Erfinder der Noten gewesen sei, sondern nur der Erste, der über dieselben geschrieben. †

Clerc, Jean le, geboren am 19. März 1657 zu Genf, starb als Professor der hebräischen Sprache, der Philosophie, der schönen Wissenschaften und der Kirchengeschichte zu Amsterdam am 8. Januar 1736. Von seinen vielen herausgegebenen Werken ist für uns nur ein Brief über die Cymbeln merkwürdig, der in seiner »*Bibliothèque choisie*« im 16. Bande, Seite 167, eine Stelle gefunden hat. †

Clerico, Francesco, berühmter italienischer Balletcomponist und seit 1788 Balletmeister am Theater in Venedig, hat sich durch die für das dortige Theater componirten Ballets: »*Amleto*« (1789) und »*Il Divorzio fortunato*« (1789) hervorgethan (s. »*Indice de' Spettacoli teatrali*«). 0.

Clere, Joannes de, hiess ein kaiserl. Kapellmeister des 16. Jahrhunderts, der auch als Contrapunktist sich eines grossen Ansehens in seiner Zeit erfreute. Von seinen Werken haben sich erhalten: »*Cantiones sacrae a* 1, 2, 3 *usque ad* 10 *voces*« (Augsburg, 1580) und »*Motettae a* 4 *usque ad* 10 *voces*« (Augsburg, 1579); letzteres Werk befindet sich in der königl. Bibliothek zu München. †

Clevesaal, Georg, tüchtiger musikalischer Schriftsteller, lebte als Cantor in Göttingen, wo er 1725 starb. (Siehe Clavesaal.)

Clibano, Hieronymus, ein Musiker und Tonsetzer des 15. Jahrhunderts, von dessen Composition noch eine Motette erhalten geblieben ist. — Ein gleichnamiger Zeitgenosse ist durch »*Fragmenta missarum*« bekannt.

Clicquot, François Henri, der beste französische Orgelbauer des 18. Jahrhunderts, geboren 1728 zu Paris, gestorben 1791 ebendaselbst, scheint aus einer Familie von Orgelverfertigern hervorgegangen zu sein, da schon 1708 ein Meister gleichen Namens in Paris existirte, von dem u. A. die Orgel in der Kapitelkirche von St. Quentin herrührt. C.'s erstes wichtiges Werk war die Orgel in St. Gervais zu Paris, die er 1760 vollendete. Fünf Jahre später wurde Pierre Dallery sein Gehülfe, und Beide vereint bauten u. A. die Orgeln an Notredame, St. Nicolas des champs, St. Méry in Paris, an der Sainte-Chapelle und an der königl. Kapelle zu Versailles. Nachdem sich C. und Dallery wieder getrennt hatten, baute C. noch allein sein bedeutendstes Werk, die grosse Orgel an St. Sulpice, welche bis in neuester Zeit im Gebrauch war und kürzlich erst durch ein ausgezeichnetes Werk neuester Construction ersetzt wurde.

Cliegel, Johann Caspar, im J. 1689 Musikdirector und Organist an der evangelischen Kirche zu Weyden in der Oberpfalz, war in seiner Zeit auch als hervorragender Componist bekannt (s. Printz' »*Mus. Hist.*« S. 148). †

Clifford, James, geboren zu Oxford, war in seiner Jugend Chorschüler in dem Magdalenen-Collegium seiner Vaterstadt, wurde nach der Wiederherstellung der alten Kirchenordnung Canonicus an der Paulskirche, so wie Vorleser in mehreren Kirchen zu London und zuletzt Capellan in der *Society of Serjeants-Inn* in Fleetstreet ebenda, in welchem Amte er ums Jahr 1700 starb. C. muss sehr bewandert in der Musik gewesen sein, da er dem Magdalenen-Collegium zu Oxford eine Sammlung von Thomas Tomkin's Kirchenstücken in Manuscript überreichte, und in einem unter seinen vielen gedruckten Werken: »*Collection of divine Services and Anthems usually sung in his Mayesties Chapell and in all the cathedral and collegiate Choirs of England and Ireland*« (London, 1664) so vieles die Musik Betreffendes aufzeichnet, dass seines Namens in musikgeschichtlichen Werken gedacht werden muss. Obgleich eigentlich nur Texte ohne Musik in dem Buche enthalten sind, so ist dasselbe doch für Liebhaber der englischen Kirchenmusikgeschichte von hohem Interesse, indem es Noten zum *Venite, Te deum, Benedicite, Jubilate, Magnificat, Cantate Domino, Nunc dimittis, Deus misereatur*, den Psalmen und dem *Quicunque vult*, wie sie damals

gesungen wurden, enthält. Ferner findet man in diesem Buche die Einrichtung des Früh- und Nachmittaggottesdienstes beschrieben und die Namen von 70 der in damaliger Zeit bedeutendsten Kirchencomponisten, deren Werke man sich nach gänzlicher Vertilgung aller geistlichen Musikbücher zuerst wieder bediente. †

Clifton, John Charles, englischer Musiker und Componist, geboren 1781 zu London, wurde in der Musik von Bellamy, Lehrer der Chorknaben an St. Paul, und später von Charles Wesley unterrichtet. Von seinem Vater für den Kaufmannsstand bestimmt, liess er sich durch den Umgang mit Cimador, Spagnoletti und anderen Musikern bestimmen, sich der Tonkunst zu widmen. Zu diesem Zwecke liess er sich, Musikunterricht ertheilend, in Bath nieder und trat als Componist von Liedern und Gesängen hervor. Im J. 1802 siedelte er nach Dublin über, wo er auch Pianofortestücke veröffentlichte und 1815 eine kleine Oper »Edwin« aufführen liess, die Beifall fand. Erst 1816 kehrte er wieder nach London zurück, um eine von ihm verfasste vereinfachte Harmonielehre an den Verleger zu bringen. C. ist auch der Erfinder einer Maschine, von ihm *Eidomusicon* genannt, welche, an das Klavier angebracht, jede Improvisation notiren sollte. Da er keinen Interessenten fand und selbst zu unvermögend war, seine Idee zur Ausführung zu bringen, so ist von dieser Erfindung Nichts als der Name übrig geblieben.

Climax, s. Klimax.

Clinio, Teodoro, 1590 *Canonicus Regul.* an St. Salvator zu Venedig, seiner Vaterstadt, und zugleich beliebter Componist mehrerer Kirchensachen, von denen auch einige gedruckt sind, starb 1602 zu Venedig. Mehr über denselben berichtet Alberici, »*Catalogo degli Scrittori Venet.*« S. 77. †

Clinthius, David, Verfasser der Abhandlung: »*Disputatio de Echo*« (Wittenberg, 1655), ist der Name eines sonst unbekannten Schriftstellers. Diese Abhandlung befand sich zu Anfang dieses Jahrhunderts in der Büchersammlung des Herrn Schiörring. †

Cliquettes (franz.) ist die in Frankreich im Laufe des 13. Jahrhunderts gebräuchlich gewesene Benennung für Krotalen (s. d.), die vorher ebenda *Maronettes* genannt wurden. 0.

Clitterius, Joannes, ein Lausitzer von Geburt, war zwölf Jahre hindurch Notar bei dem fürstl. Gericht zu Liegnitz, hatte aber in dieser Zeit seine musikalischen Talente so ausgebildet, dass er Berufsmusiker und als solcher an der St. Petri- und Paulskirche und der St. Johanneskirche ebenda Cantor wurde. Nachdem er 14 Jahre hindurch diese Aemter verwaltet hatte, starb er im 44. Lebensjahre am 15. August 1653. Seine Grabschrift hat Walther in seinem »Musikalischen Lexikon« S. 173 uns erhalten. †

Cloet, Abbé, französischer musikalischer Schriftsteller, amtirte 1857 als Geistlicher in Beuvry und hat verschiedene die Tonkunst berührende Bücher und Aufsätze veröffentlicht.

Cluver, Dethlef, französirt auch Cluvier geschrieben, Mathematiker und Astronom aus Schleswig, hat ein auf die Musik bezügliches Werk unter dem Titel »*Observationes hebdomadae*« (Hamburg, 1707) geschrieben, welches von Mattheson heftige Anfeindungen erfuhr.

C-moll (ital.: *ut minore*; franz.: *ut mineur*; engl.: *C minor*), eine der im Abendlande am häufigsten angewandten Moll-Tonarten, zeigt in der Tonanordnung ihrer Scala, die sich nach der Normalleiter *A*-moll (s. d.) gestaltet, drei von der *C*-dur-Tonleiter unterschiedliche Intervalle, die durch ihre alphabetisch-syllabische Benennung sich als erniedrigte Stufen der in der *C*-dur-Leiter alphabetisch ähnlich genannten geben: *es* statt *e*; *as* statt *a* und *b* statt *h*, sodass die Gesammtfolge durch die deutschen Benennungen: *c, d, es, f, g, as, b* und *c* gegeben werden muss. Diese Tonfolge vermag in ihrer Oberquarte dieselben Veränderungen zu erleiden, welche in dem Artikel *A*-moll bei der Tonfolge jener Tonart beleuchtet sind, ohne dadurch von uns ebenfalls anders als eine Tonfolge in der *C*-moll-Tonart betrachtet zu werden. Auch diese Tonart wird für gewöhnlich, wie jede andere desselben Geschlechtes, nach den Stufen, welche eine gleichtemperirte Stimmung der Intervalle geben,

beurtheilt, obgleich gerade diese nur durch Tasteninstrumente meist gegebene Tonfolge nur theilweise dem gefühlten Reiz von *C*-moll gerecht zu werden vermag. Damit der Unterschied beider Tonfolgen klarer wird, mag hier eine Darstellung der gleichtemperirten und diatonischen Tonfolge eine Stelle finden, die die Schwingungszahlen der Stufen giebt; diese Zahlen müssen die Unterschiede der Tonverhältnisse am genauesten für unsere Sinne hervorheben.

Namen der Töne.		Schwingungen der Töne nach dem jetzigen Kammerton.			
		C-moll, diatonisch.		*C*-moll, gleichtemperirt.	
Romanisch.	Deutsch.	Relativ.	Absolut.	Relativ.	Absolut.
ut″ (do″)	*c″*	2,0	525	2,00	525
si-bemol′	*b′*	1,8	472,5	1,7818	467,7225
la-bemol′	*as′*	1,6	420	1,5874	416,6925
sol′	*g′*	1,5	393,75	1,49831	393,306375
fa′	*f′*	1,333	350	1,33484	350,3955
mi-bemol′	*es′*	1,2	315	1,18921	312,177625
re′	*d′*	1,125	295,3125	1,1224	294,64575
ut′ (do′)	*c′*	1,0	262,5	1,00	262,5

In so weit als dieser Reiz durch die festen Töne (s. d.) einer Tonleiter vertreten wird, mag derselbe sich nicht gerade sehr markiren, aber die Einwirkung der wandelbaren Töne in der Oberquarte der *C*-moll-Scala, die gewöhnlich in die Mitte des von uns angewandten Tonreiches, Ende der eingestrichenen Octave, liegen und desshalb von unseren Organen instinctiv gewiss viel penibler in ihren kleinen Unterschieden empfunden werden, trägt sicherlich nicht wenig dazu bei, dass zu Tonbauten grösserer Art *C*-moll als Haupttonart gewählt wird. Zu diesen fast rein abstracten Momenten dieser Tonart mag die häufig angewandte Terz *es″* und die Quinte *g″*, wie die der Dominant-Intervalle *h* und *d′*, deren Klangklarheit und Auffassungsmöglichkeit für unsere Organe noch mit eine bedeutende Rolle spielen, deren ganze Tragweite zu enthüllen, wohl erst in Zukunft zu erwarten ist. Ausser diesen fast abstracten Bedingungen von *C*-moll sind die instrumentalen Darstellungsbeschränkungen auch noch in Anschlag zu bringen, die bei Blasinstrumenten fast die reine diatonische Tonfolgebildung nur fördernd sich ergeben und bei Streichinstrumenten sehr wenig dieselbe hindernd eintreten. Wir unterlassen es hier, auf die Tonhöhenveränderung im Laufe der Melodie oder einer längeren Harmoniegefügung durch Berechnung derselben genauer einzugehen, wie z. B. wenn *as* als Sexte, kleine Quint, Quart, kleine Terz u. s. w. sich, modulatorisch betrachtet, als solches Intervall in der That in einer anderen Tonhöhe zeigt, wie es als Grundklang in der *C*-moll-Tonleiter sich kundgiebt, und verweisen zur Belehrung über diesen Gegenstand auf die die anderen Moll-Tonleitern betreffenden Artikel dieses Werkes. Die günstige Tonlage der vorzüglich auf unser Gefühl tonarteneigenthümlich wirkenden Intervalle überhaupt, so wie der besonders wirkenden in der ein- und zweigestrichenen Octave, sind wohl die Ursachen, welche früher zur ausführlichen ästhetischen Feststellung eines Charakters dieser Tonart führten. Da diese als vorhanden gewähnten Charaktere der Tonarten noch heute viele Anhänger zählen, und auch nicht zu läugnen ist, dass Tonsetzer vermöge dieser Illusion oft zu Schöpfungen angeregt werden können, so ist es geboten, diese älteren Ansichten zu verzeichnen. Wir lassen deshalb die schwärmerische Auffassungsweise des Charakters der Tonart *C*-moll aus der Blüthezeit dieses Glaubens folgen, die in Schubart's »Ideen u. s. w.« S. 377 ihre kürzeste Darstellung zuerst fast gefunden hat. »Was den psychischen Charakter dieser Tonart betrifft, so ist wohl keine Tonart geeigneter zum vollendeten Ausdrucke eines bestimmten höheren Gefühles, als gerade *C*-moll. Liebeserklärung und zugleich die Klage einer unglück-

lichen Liebe spricht aus ihren sanft verschmelzenden Klängen; jedes Schmachten, jedes Sehnen, jedes Seufzen einer liebetrunkenen, tief fühlenden und keines Truges fähigen Seele findet in ihr die ergreifendste Darstellung. In ihrer Klarheit und mit ihrer reinen und sanften Dominante *G*-dur ist sie zugleich innigster Sehnsucht voll, ein Ausdruck der höheren, heiligen Liebe, ein Aufseufzen zum Vater des Lichtes.« In *C*-moll ertönt daher der mächtig ergreifende Chor in Händel's »Judas Maccabäus«: »Klagt, Söhne Juda's, klagt u. s. w.«, beginnt höchst charakteristisch in Beethoven's »Christus am Oelberge« das erste Recitativ: »Jehova, du mein Vater! o sende Trost und Kraft und Stärke mir«, und wie sich der Beispiele noch viele darbieten aus classischer Musik. Da in dieser Tonart das reine *c*, das Princip gleichsam unseres ganzen Tongebäudes, zum ersten Grundtone dient, so gleicht dieselbe auch, besonders noch wegen der nämlichen Hauptdominante, stets mehr dem *C*-dur.« J. J. Wagner schildert diese Tonart in seinen »Ideen über Musik« (vergl. »Leipz. Allg. Musikal. Zeitg.« Jahrg. 1823, S. 704) in folgenden Versen:

> Desdemona vom Traum erwacht;
> Sie sah den Geliebten tief in der Schlacht.
> Des Feindes Lanze, sie traf zu gut,
> Es rinnt aus dem Herzen das edle Blut. —
> Der Bote kommt, er stottert sehr,
> Er will nicht melden die düstre Mähr;
> Das Mädchen starrt ihm ins Angesicht,
> Und — athmet nicht!« —

In dieser Weise ergehen sich auch Andere in Erklärungen ohne Ende, und man muss es diesen Erklärungen lassen, dass sie auf phantastische Gemüther wohl einen befruchtenden Eindruck zu üben vermögen. C. B.

Cnirim, Constantinus, zu Eschwege geboren und 1605 Rector, war später Prediger in Ober-Hohna, woselbst er 1627 starb. Derselbe ist nach Strieder's »Hessischer Geschichte« in musikalischer Hinsicht, seines Werkes: »*Isagoge musica ex probatissimorum autorum praeceptis observata etc.*« (Erfurt, 1610) wegen zu gedenken. †

Cnod, Mauritius, blühte als Kirchencomponist (nach Neser's »Allg. Lexikon«) im Anfange des 17. Jahrhunderts. 0.

Cnophius, Andreas, dessen deutscher Name Knöpken war, ein evangelischer Geistlicher, der in der ersten Periode des evangelischen Kirchenliedes sich als Dichter und Componist einen Namen gemacht hat. Mit Bestimmtheit weiss man, dass das Lied: »Hilf Gott, wie geht das immer zu« von C. ist; wahrscheinlich ist auch »Herr Christ, der ein'ge Gottessohn« (*g g h a g fis e*), das sich zuerst in Walther's »Wittembergisch Teutsch Geistl. Gesangbüchlein etc.« (1544) vorfindet, von ihm. Er war nach vollendeten Studien Rector zu Treptow an der Rega in Pommern, von wo er 1522 einen Ruf als Prediger nach Riga erhielt, in welcher Stadt er in den dreissiger Jahren des 16. Jahrhunderts als Superintendent starb. Siehe Adam Militz' »*Vitae Germanorum Theologorum*« S. 17. 0.

Co., Abkürzung für *come* (s. d.).

Coalotino (ital.) bezeichnet im Allgemeinen ein zusammenhängendes Tonstück, im Besonderen war es früher so viel wie *Concertino*.

Cobbold, William, englischer Tonsetzer zu Ende des 16. Jahrhunderts. Von seinen Werken sind nur wenige erhalten, nämlich in der Psalmenausgabe des Thom. Este von 1591 einige Psalmen, sodann ein Madrigal, welches in den *Triumph's of Oriana* von 1601 eine Stelle fand. S. ferner Burney's »*Hist.*« *Vol. III*, S. 131. 0.

Cober, Georg, deutscher Componist zu Ende des 16. Jahrhunderts, hat seinen Namen nur durch sein zu Nürnberg 1589 herausgegebenes Werk: »*Tirocinium musicum*« bis auf uns gebracht (s. Lipenius' »*Bibl. Philos.*«). †

Coberg, Anton, bedeutender Tonkünstler und fertiger Klavierspieler, geboren 1650 zu Rotenburg an der Fulda, kam als junger Mann nach Hannover auf die Schule, wo er ausser seiner wissenschaftlichen Ausbildung sich auch in bevorzugter Weise eines musikalischen Unterrichtes erfreute. Ausser dem Cantor überliess C. sich noch der Leitung der damals berühmten Musiker Clamor Abel und Nicol.

Adam Strunck im Gesange und Klavierspiel. Wie C. in den Wissenschaften der lateinischen, italienischen und französischen Sprache durchaus mächtig war, so befähigte ihn sein musikalisches Talent und Fleiss, unterstützt von einer schönen Stimme, eine ausgezeichnete technische Ausbildung zu erlangen. Alle diese Vorzüge zogen die Aufmerksamkeit des Abt Steffani auf C., der denselben dem Hofe zu Hannover als vorzüglichen Musiker und Lehrer der Kunst zuführte. Sämmtliche Prinzen und Prinzessinnen wurden von C. in der Musik unterrichtet und gewannen ihn so lieb, dass sie selbst in der Ferne ihn als Lehrer begehrten. Eine Prinzessin, als Königin nach Berlin verheirathet, lud C. zweimal ein, um ferner seinen Unterricht zu empfangen. Bei seinem zweiten Aufenthalte in Berlin, im J. 1708, starb er plötzlich am Schlagflusse. Er besass eine grosse Fertigkeit auf dem Klaviere, die er, als er seine schöne Stimme, mit der er allseitig Entzücken bereitet hatte, verloren, noch bedeutend zu heben suchte; sodann hatte er grosse Gewandtheit in der Behandlung der Orgel, was ihm früh zu der neustädtischen Organistenstelle zu Hannover verhalf, die er bald mit der eines Hoforganisten vertauschte. Neben seiner angestrengten Berufszeit fand er noch Musse, sowohl Compositionen, wie musikwissenschaftliche Werke abzufassen. Unter der grossen Menge seiner hinterlassenen Werke, die sich 1740 sämmtlich zu Minden in den Händen seines Schwestersohnes, des dortigen Cantor Heinert, befanden, sind besonders hervorragend viele Kirchen- und Klaviercompositionen, ferner ein weitläufiger Entwurf zu einem theoretischen Werke, »Regeln vom Generalbass«, und eine »Kurzgefasste Uebung in den Dissonanzen«. Leider ist keines der genannten, noch sonst ein Werk C.'s durch den Druck veröffentlicht. †

Cocchi, Gioachimo, italienischer Operncomponist, geboren 1720 zu Padua, trat zuerst 1743 mit der Oper »*Adelaida*«, von Beifall belohnt, hervor. Seine Erfolge vergrösserten sich bis 1750 in Neapel, und darauf hin ging er 1757 nach London, wo er mehrere Opern schrieb, die aber bald wieder verschwanden, und Gesangunterricht ertheilte. Im J. 1773 kehrte er in sein Vaterland zurück, liess sich in Venedig nieder und starb daselbst 1804 als Kapellmeister am Conservatorium *degl' incurabili*. Die Titel seiner hauptsächlichsten Opern sind: »*Arminio*«, »*La clemenza di Tito*«, »*Le donne vendicate*«, »*La famiglia in scompiglia*«, »*La mascherata*«, »*Le nozze di Dorina*«, »*Il pazzo glorioso*«, »*Rosaura fedele*«, »*Siroë*«, »*Tito Manlio*« u. s. w. Wenn auch nicht erfindungsreich, bekundete C. Laune, Anmuth und Humor und tritt mit diesen Vorzügen noch immer in die Reihe der besten Operncomponisten seiner Zeit. Seine Oper »*Semiramide riconosciuta*« befindet sich im Manuscript in der königlichen Bibliothek zu Dresden.

Coccia, Carlo, fruchtbarer italienischer Operncomponist, geboren am 11. April 1789 zu Neapel, wurde von seinem Vater, einem Violinisten, für das Baufach bestimmt. C.'s Vorliebe für die Musik jedoch und die rapiden Fortschritte, die er in der Musik bei einem gewissen Visocchi machte, änderten diesen Entschluss. Bereits mit Compositionen beschäftigt, erhielt er 1798 den Unterricht Pietro Capelli's und auf dem Conservatorium den Fenaroli's und Paesiello's. Durch Empfehlung des Letzteren wurde er bei den vornehmsten Familien Neapels als Musiklehrer eingeführt und als Accompagnateur der Privatmusik Joseph Bonaparte's angestellt. Seine erste Oper »*Il matrimonio per cambiale*« kam 1808 im *Teatro della valle* in Rom zur Aufführung, fiel aber beinahe durch, sodass Paesiello seinen ganzen Einfluss aufbieten musste, C. zum Weiterschaffen zu bewegen. Derselbe schrieb denn auch bis 1820 für verschiedene Theater Italiens mit wechselndem Erfolge an 20 Opern, z. B. »*Il poeta fortunato*«, »*La verità nella bugia*«, »*Voglia di dote e non di moglie*«, in welcher Oper er selbst sehr beifällig die Buffo-Rolle sang, »*I solitarj*«, »*Evelina*«, »*Euristea*«, »*Clotilda*«, »*Claudina*«, »*Rinaldo d'Asti*« u. s. w., so wie ferner noch die Cantaten »*La fedeltà*«, »*La vera gloria*«, »Auf die Geburt des Königs von Rom«, »Auf den Einzug der Verbündeten in Paris« u. s. w. Hierauf 1820 nach Lissabon berufen, componirte er dort die Opern »*Atar*«, »*Mandane*«, »*Elena e Constantino*«, »*La festa della rosa*« und die Cantate »*Il Lusitano*«. Als Dirigent des King-Theater ging er im Sommer 1823 nach London, brachte die Oper »*Maria Stuarda*« zur Aufführung und veröffentlichte kleinere Gesangstücke. Seit 1828 lebte er, abgerechnet einen

kurzen abermaligen Aufenthalt in London, wieder in Italien, wo er noch die Opern *»L'orfano delle selve«*, *»Rosamunda«*, *»Enrico di Montfort«*, *»Catarina di Guisa«* u. s. w. lieferte. Im J. 1836 wurde C. an Mercadante's Stelle als Domkapellmeister in Novara und 1843 als Director der musikalischen Akademie in Turin angestellt. Trotz der guten Schule, aus der er hervorgegangen ist, überragt er in seinen Arbeiten nur um ein Geringes die seichten Tagescomponisten, die das moderne Italien massenhaft hervorbringt.

Cocciola, Giovanni Battista, italienischer Kirchencomponist aus Vercelli, der um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts lebte und Kapellmeister des Kanzlers von Lithauen, Leo Sapieha, war. Man kennt von ihm eine gedruckte achtstimmige Messe (Venedig, 1612) und Motetten, die sich in Bergameno's *»Parnassus musicus«* finden.

Coche, Victor Jean Baptiste, trefflicher französischer Flötist, geboren am 24. Novbr. 1806 zu Arras, trat 1826 in das Pariser Conservatorium, wo er zuerst bei Vaslin Violoncellstudien machte und sich später erst unter Tulou mit solchem Eifer zur Flöte wandte, dass er 1831 den ersten Preis erhielt und als Hülfsprofessor am Conservatorium für seinen Lehrer eintreten konnte. C. kann als einer der Ersten betrachtet werden, welche die Böhm'sche Flöte in Frankreich einführten, deren Vorzüge er in einer besonderen Schrift auseinandersetzte, in deren Interesse er eine Schule verfasste (Paris, 1839) und an der er den Klappenmechanismus vervollkommnete. Als Componist ist er mit Fantasien, Variationen u. dergl. für sein Instrument aufgetreten. — Seine Gattin, eine gute Pianistin, war längere Zeit hindurch als Hülfslehrerin am Conservatorium angestellt.

Cochia, Claudio, ist der Name eines italienischen Musikers, der fünfstimmige Psalme, Antiphonien und Litaneien componirt hat, die gedruckt und noch erhalten geblieben sind. †

Cochius, Leonhard, kunstgebildeter Dilettant, geboren zu Königsberg und gestorben am 30. April 1779 zu Potsdam im 62. Lebensjahre, war in der Blüthezeit seines Lebens königl. Hofprediger in Potsdam und Mitglied der Akademie der Wissenschaften in Berlin. Dass die Musik seine Lieblingsbeschäftigung gewesen, beweisen viele Aufführungen, besonders Händel'scher Oratorien, die er, selbst begleitend, in seinem Hause veranstaltete. Vgl. die »Berliner Musik. Monatsschriften« S. 38. †

Cochlaeus, Johannes, auch Cocleus geschrieben, eigentlich aber Johann Dobneck geheissen, ein sehr gelehrter Doctor der Theologie und Canonicus, der 1480 in dem Städtchen Wendelstein bei Nürnberg geboren war, wesshalb er selbst sich auch oft pseudonym Wendelstein nannte. Er führte ein sehr bewegtes Leben und starb am 10. Januar 1552 im 73. Lebensjahre zu Breslau. Besonders trieb ihn sein Eifer für den katholischen Glauben und ein immerwährender Kampf gegen Luther, Melanchthon, Bucer, Musculus, Calvin und andere protestirende Theologen von Stätte zu Stätte. Unter seinen vielen Schriften befinden sich auch einige musikalischen Inhalts, als z. B. *»De musica activa«* (Köln, 1507), auf deren Titel sich C. Wendelstein nennt; ferner *»Tetrachordum Musices etc., quatuor Tractatus quorum quilibet decem capita complectitur*: 1) *De Musices elementis*; 2) *De Musica Gregoriana*; 3) *De octo tonis Meli*; 4) *De Musica mensurali«* (Nürnberg, 1512); endlich *»Rudimenta Musicae et Geometriae, in quibus Urbis Norimbergensis laus continetur«* (Nürnberg, 1512) und *»Speculum antiquae devotionis circa Missam et omnem Cultum Dei«* (Mainz, 1549). C.'s ausführlichere Biographie findet sich in Will's »Nürnb. Gelehrten-Lexikon«. 0.

Coclius, Adrianus Petit, auch unter dem Namen Petitus, Adrianus Coclius oder Petri aufgeführt und von Einigen, z. B. Gessner, sogar: Adrian Petit geheissen, muss gerade 1500 geboren sein, da in seinem *»Compendium Musices«* betitelten Werke, das hinter dem Titelblatte in Holzschnitt sein Portrait bringt und 1552 erschienen ist, bemerkt steht, er sei im 52. Jahre seines Lebens abgebildet. C. nennt sich selbst einen Schüler des Josquin des Prez und lebte zu Nürnberg. Von seinen Werken befinden sich in der königl. Bibliothek in München noch folgende: Das eben erwähnte *»Compendium musices, in quo praeter caetera tractantur: de modo*

ornata canendi, de regula contrapuncti, de compositione« (Nürnberg, 1552) und *»Consolationes ex psalmis Davidicis, 4 voc.«* (Nürnberg, 1552). †

Cocquerel, Adrien, französischer Musikgelehrter des 17. Jahrhunderts, dessen Name durch ein von ihm verfasstes Werk, betitelt: *»Méthode universel pour apprendre le plein-chant sans maître«* (Paris, 1647), erhalten geblieben ist.

Coda (ital.), eigentlich der Schwanz, der Schweif, die Schleppe, ist 1) der Schwanz oder Haken an den geschwänzten Achtel-, Sechszehntheil- u. s. w. Noten; 2) und häufiger ein Anhang, welcher Tonstücken, deren Hauptperioden wiederholt werden, zuweilen noch als letzte Schlussperiode, um das Tonstück breit auslaufen zu lassen, angefügt wird. So der dem *Canon infinitus* angehängte Schluss; ferner zuweilen im Scherzo, auch im älteren Rondo, überhaupt in Tonsätzen, die aus mehreren Reprisen bestehen, deren letzter es sich unmittelbar anschliesst.

Codronchi, Battista, berühmter italienischer Arzt des 16. Jahrhunderts, der sich auch auf musikalischem Gebiete durch ein Buch, betitelt: *»De vitiis vocis libri duo etc.«* (Frankfurt, 1597), bekannt gemacht hat.

Cölestin oder **Cölestinzug** ist der Name einer mechanischen Vorrichtung an älteren Clavieren, durch welche man eine Veränderung der Klangfarbe dieses Tasteninstrumentes bewirkte. Der Erfinder desselben ist unbekannt geblieben. Das Verlangen, den Tönen des Claviers die verschiedensten Klangfarben zu verleihen, um der Hausmusik einen ähnlichen Klangreichthum zu geben, wie ihn die Orgel aus andern Gründen schon erhalten hatte, war wohl die Erfindungsursache des C., wie aller andern ähnlichen Einrichtungen am Clavier. Da jedoch der Clavierton überhaupt wenig flexibel erscheint, so hatten alle derartigen Versuche auch nur eine kurze Lebensdauer; sie hinterliessen der Nachwelt kaum eine Kunde von ihrer Wirkung, kaum noch eine Ahnung von ihrer mechanischen Beschaffenheit. Nach der Anwendung beim *Cembal d'amour* (s. d.), in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, gerieth das C. gänzlich in Vergessenheit. Von der innern Construction der mechanischen Vorrichtung des C. hat man auch keine klare Vorstellung mehr; so viel nur weiss man, dass eine Veränderung der Stellung der Hämmermechanik oder der sogenannten Docken bewirkt und dadurch eine sanftere Klangwirkung erzielt wurde. In frühester Zeit setzte man diese Mechanikveränderung mittelst Herausziehens eines Drahtes, der oberhalb der Claviatur befindlich war, in Bewegung; erst später verlegte man das Regierwerk des C. unter die Claviatur, wo dasselbe in einem Holzstabe unter dem Clavierkasten endigte, den man mit dem Knie leicht nach Wunsch dirigiren konnte. †

Cölestine nannte man im Anfange des 19. Jahrhunderts ein Tasteninstrument, das der Conrector Zink in Hessen-Homburg im Jahre 1800 erfand, und welches, indem es als Harmonica, Saiteninstrument und Orgelwerk construirt war, mittelst dreier Claviaturen vierzehn verschiedene Instrumente nachahmen konnte. Name wie Wesenheit der Erfindung war ein Wiederauftauchen der Wünsche, welche vorzüglich beinahe hundert Jahre früher (s. Cölestin) sich geltend gemacht hatten, und konnten desshalb, dem Zeitgeiste nicht genügend, auch nur von augenblicklichem Reiz sein. Der Umstand, dass Niemand den innern Bau des Instrumentes mehr kennt, und Niemand bis heute Lust gehabt hat, dasselbe nachzubauen, ist der beste Beleg. So viel nur weiss man noch von der C.: dass das obere Clavier mit einer Harmonica, die der Franklin'schen nicht unähnlich war, in Verbindung stand, dass das zweite Clavier ein Pianoforte einerseits und ein Orgelwerk andererseits tönend zu erregen vermochte, und dass die untere Claviatur zur Nachahmung verschiedener Blas- und Saiteninstrumente diente. 0.

Cölestino ist der Name einer mechanischen Vorrichtung an dem Pianoforte, die zu Ende des 18. Jahrhunderts, 1782, Walker in London, wahrscheinlich durch den damals noch vielfach erwähnten Cölestin (s. d.) angeregt, erfand, welcher Cölestin, seines erhabenen Namens wegen, den sonstigen schwärmerischen Tonvorstellungen jener Zeit auch ferner noch zuweilen als weite phantastische Folie zu Schöpfungen diente. Eine seidene Schnur, in gerader Linie unter den Saiten des Pianoforte fortlaufend, die durch ein mittelst eines Fusstrittes in Bewegung zu setzendes Schwungrad gedreht wurde, und deren Einwirkung auf die Saiten durch messingene Rollen,

für jeden Clavis eine, specialisirt wurde, bewirkte eine Klangveränderung der Töne des Instrumentes. †

Coelestinus hiess ein Mönch, der nach Abt Gerber's »Geschichte« zu Ende des 6. Jahrhunderts die Antiphonien, d. i. die wechselweise Absingung der Psalmen vor dem Messopfer, eingeführt haben soll. Siehe »*De Cantu*« *T. I.* S. 100. †

Cölison ist die Benennung eines aufrechtstehenden Tasteninstrumentes, das Moslowski in diesem Jahrhundert in Posen erfunden, und welches als eine schwache Nachwirkung der Ursachen, die die Schöpfung des Cölestin (s. d.), der Cölestine (s. d.) und des Cölestino (s. d.) hervorriefen, zu verzeichnen ist. Es soll ein kleines Orchester nachgeahmt haben; wodurch dies jedoch geschehen, ist unbekannt geblieben. Das C. scheint somit zu dem später construirten Orchestrion (s. d.) und andern ähnlichen Instrumenten einen Uebergang zu bilden. †

Coelius, Sedulus, hiess ein aus Irland gebürtiger Lehrer und Aeltester der Kirche, der ums Jahr 456 die Weihnachtsgesänge »*A solis ortus cardine*« und »*Hostis Herodes impie*« dichtete. Den Anfangsworten der sieben ersten Verse entnahm Guido von Arezzo die von ihm eingeführten Tonbenennungen: *ut, re, mi, fa, sol, la.* 2.

Coenen, Franz, tüchtiger Violinvirtuose und Componist, geboren um 1820, lebt in Rotterdam. Er hat sich besonders durch treffliche und gediegene Lieder und geistliche Gesänge hervorgethan, unter denen sich auch preisgekrönte Balladen befinden.

Coferati, D. Matteo, ein Geistlicher und ausgezeichneter Gesangmeister zu Florenz in der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts hat sein Andenken erhalten durch sein Werk: »*Il Cantore addottrinato, ovvero regole del Canto Corale*« (Florenz, 1682), das in der Zeit von 1682 bis 1708 dreimal neu aufgelegt werden musste. †

Cogan, Philipp, englischer Clavierspieler und Componist, geboren 1757, lebte in London und ist nur noch durch nachfolgende Werke bekannt: »*VI Sonatas for the Fortep. with V.*« Op. 2 (London bei Bland, 1788); »*A favourite Concerto for the Fortep. with Accomp. for* 2 *V.*, 2 *Fl.*, 2 *Horns, Tenor and B.*« Op. 6 (London, 1792) und »*New Lessons for the Fortep.*« Op. 8 (London bei Clementi). 0.

Coggings, Joseph, englischer Clavierlehrer, der um 1780 geboren ist, in London lebte und eine treffliche Clavierschule verfasst und veröffentlicht hat.

Cogli instrumenti (ital.), mit (Begleitung von) Instrumenten, mit Instrumentalbegleitung, ist eine Bezeichnung, die sich auf Notentiteln älterer Zeit häufig findet.

Cohen, Henri, französischer Operncomponist und musikalischer Theoretiker, geboren 1808 zu Amsterdam, kam 1811 mit seinen Eltern nach Paris und erhielt dort frühzeitig einen trefflichen Musikunterricht. Später studirte er Gesang bei Lays und Pellegrini, Harmonie und Composition bei Reicha. Bald darauf trat er als Sänger, sowie als Componist von Romanzen und Klavierstücken in die Oeffentlichkeit und fand vielen Beifall. Im Jahre 1832 besuchte er Italien, um sich als dramatischer Componist zu vervollkommnen, und nahm einen längeren Aufenthalt in Neapel, wo er auch seine Erstlingsoper »*L'impegnatrice*« auf einer kleineren Bühne zur Aufführung brachte. Im Jahre 1834 kehrte er nach Paris zurück, sang mit Erfolg in Conzerten und veröffentlichte Romanzen seiner Composition, die zum Theil viel gesungen werden. Vier Jahre später war er wieder in Neapel, wo er dem *Teatro nuovo* eine Oper »*L'avviso ai maritati*« einreichte, die jedoch nicht aufgeführt wurde. Nach Paris 1839 zurückgekehrt, ertheilte er trefflichen Unterricht im Gesang und der Harmonielehre, über welchen letzteren Zweig des Wissens er auch ein Lehrbuch verfasste. Seitdem kamen öfters verschiedene grössere Compositionen von ihm zur Aufführung und schafften ihm einen guten Ruf. Er lebt jetzt in Paris, nachdem er eine Zeit lang an der Succursale des Pariser Conservatoriums zu Lille als Professor angestellt gewesen war.

Cohen, Jules, französischer Componist und Musikprofessor, geboren am 2. November 1830 zu Marseille, war der Sohn sehr wohlhabender Eltern, die ihm den vortrefflichsten Unterricht, auch in der Musik, für die er Vorliebe und grosses Talent zeigte, angedeihen liessen. Die Familie siedelte 1846 nach Paris über, und C. bezog alsbald das dortige Conservatorium, wo er mit Fleiss und vielfacher Auszeichnung bei Marmontel und Zimmermann Klavierspiel, bei Benoist die Behandlung der Orgel und bei Halévy Composition und Contrapunkt studirte, sodass er schon 1855 an dem-

selben Institute als Professor angestellt wurde. Im Jahre 1869, nach Labarre's Tode, wurde er vom Kaiser Napoleon zum Director der Hofkirchenmusik ernannt. C. geniesst unter den französischen Componisten der Gegenwart eines ausgezeichneten Rufes, den er sich durch zahlreiche treffliche Werke für Clavier und Orchester, durch Orgel- und Kirchenstücke, Chöre, Romanzen u. s. w. mit Recht verdient hat.

Coignet, Horace, französischer Musiker, geboren 1736 zu Lyon und gestorben 1821 zu Paris, ist vorzugsweise als Componist der Musik zu Rousseau's Monodrama »Pygmalion« bekannt, welche bis in die neuere Zeit hinein vom *Théâtre français* ausschliesslich bei Aufführung dieses Stückes verwendet wurde.

Coik, Gian, auch le Cog genannt, ist der Name eines niederländischen Contrapunktisten aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, der weithin grossen Ruhm besass. Nur eines seiner Werke hat sich im sechsten Buche der »*Chansons*«, die 1545 bei Susato in Antwerpen herausgekommen sind, erhalten; dasselbe ist fünfstimmig. Die beiden Oberstimmen sind ein strenger Canon in retrograder Bewegung, die drei Unterstimmen eine freie Fuge. Siehe Dr. Burney's »*Hist.*« *Vol. III.* S. 307. 0.

Cokken, Jean François Barthélemy, vorzüglicher französischer Contrabassist, geboren am 14. Januar 1802 zu Paris, war lange Jahre hindurch Mitglied des Orchesters der Grossen Oper und wurde 1852 als Professor seines Instrumentes beim Conservatorium angestellt. Unter seinen für Contrabass veröffentlichten compositorischen Arbeiten ragen an Zahl besonders Phantasien hervor.

Col und **colla,** italienische Präposition, in der Bedeutung mit dem, mit der, werden wie *con* (s. d.) gebraucht.

Col, Simeon, ist der in der Geschichte erwähnte Name eines Minstrelsängers des Königs Karl V. von Frankreich, von dessen Lebensumständen sonst Nichts bekannt ist.

Cola oder **Colas,** Domenico, ein italienischer berühmter Lautenspieler, aus Brescia gebürtig, muss um die Mitte des vorigen Jahrhunderts hin sehr beliebt gewesen sein, denn wir finden ihn nebst seinem Bruder, der auf der Guitarre ihn zu begleiten pflegte, von Ghezzi in Carricatur gezeichnet und von Oesterreich in Kupfer gestochen. 0.

Cola, Janno Josepho **di,** italienischer Componist des 16. Jahrhunderts, von dessen Arbeiten man in d'Antiquis' »*Primo libro a* 2 *voci*« (Venedig, 1585) einige Proben findet. †

Cola, Matteo a, italienischer Componist, hat nach Draudius' »*Bibl. Class.*« S. 1652 im Jahre 1576 zu Venedig »*Tricinia*« drucken lassen. 0.

Colander, Anton, deutscher Musiker, kam (nach M. Justinus Pertuchius' »*Chronica Portensis*« S. 366) am 5. Mai 1602 von Weissenfels nach Schulpforta als Alumnus, studirte in Leipzig darauf die Rechte und wurde dort Organist, von wo aus er einen Ruf in ähnliche Stellung nach Dresden erhielt, in welcher Stadt er 1643 starb. Von seinen Compositionen sind nach Gerber's Angabe einige in Leipzig erschienene vierstimmige Motetten erhalten geblieben. †

Colasse, Pascal, französischer Componist, geboren 1636 zu Paris, war ein Schüler Lully's, seit 1696 Director der Kammermusik Ludwig's XIV. und später königl. privilegirter Theater-Unternehmer in Lille. Er liess sich in alchymistische Speculationen ein, setzte dabei sein bedeutendes Vermögen und seine Gesundheit zu und starb, in Blödsinn verfallen, im December 1709 in Versailles. Er hat zahlreiche Cantaten, Kirchenwerke und Opern geschrieben, die namentlich Ludwig XIV. sehr liebte. Von seinen dramatisch-musikalischen Werken führt Gerber in seinem »Lexikon der Tonkünstler« S. 756 folgende an: 1) »*Achille et Polixène*«, der erste Act von Lully componirt, aufgeführt zu Paris 1687, zu Hamburg 1692; 2) »*Thétis et Pelée*«, zu Paris 1689; 3) »*Enée et Lavinie*«, ebenda 1691; 4) »*Astrée*«, ebenda 1691; 5) »*Le Ballet de Villeneuve-St.-George*«, ebenda 1692; 6) »*Le Ballet des Saisons*«, ebenda 1695; 7) »*Jason*«, ebenda 1696; 8) »*La Naissance de Vénus*«, ebenda 1696; 9) »*Canente*«, ebenda 1700; und 10) »*Polixène et Pyrrhus*«, ebenda 1706 gegeben. Siehe La Borde. 0.

Colbran, Isabella Angela, berühmte italienische Sängerin, nachmals die

erste Gattin Rossini's, wurde am 2. Februar 1785 zu Madrid geboren, wo ihr Vater Musiker in der königl. Kapelle war. Sie zeigte ein ausgeprägtes Talent für Musik und erhielt den ersten Unterricht in der Kunst von Pareja, als sie kaum das sechste Jahr erreicht hatte. Im Alter von neun Jahren musste sie schon unter Leitung Marinelli's den höheren Gesangstudien obliegen und hatte das Glück, von Crescentini die letzte Ausbildung zu erhalten. Sie sang nun von 1806 bis 1815 auf den ersten Bühnen Spaniens und besonders Italiens und entfaltete als Contr'altistin einen Glanz, der ihre Zeitgenossen wahrhaft blendete und sie zum gefeierten Liebling der Opernfreunde machte. Seit 1815 wurde eine Abnahme ihrer Mittel bemerkt, die sich besonders in häufigem Detoniren kund gab und ihr mitunter unangenehme Zeichen des Missfallens von Seiten des Publicums eintrug. Damals war sie gerade auf längere Zeit am San Carlo-Theater in Neapel als Primadonna engagirt, welche Stellung sie in Verbindung mit Rossini brachte, der 1815 von dem Director Barbaja für dauernde Frist als Operncomponist jenes Theaters gewonnen worden war und 1818 sogar zum Director der beiden königl. Theater in Neapel ernannt wurde. Gleich vom ersten Momente an war Rossini der erklärte Geliebte der schönen Frau, für die er seine »*Elisabetta*«, »*Cenerentola*«, seinen »*Barbiere*« u. s. w. schrieb, aber erst am 15. März 1822 reichte sie dem berühmten Componisten ihre Hand und ihr sehr bedeutendes Vermögen. Sie sang in demselben Jahre noch mit grossem Erfolg in Wien, 1823 in London und zog sich dann von der Bühne zurück. Seitdem glänzte sie nur noch als die Gattin des gefeierten Rossini und starb am 7. October 1845 zu Bologna. Auch als Componistin ist sie zu erwähnen, indem sie vier Sammlungen Canzonen und mehreres Andere von ihrer Composition veröffentlicht hat.

Coleman, Charles, englischer Doctor der Musik und seit 1640 Kammermusikus Karls I., hat die damals gebräuchliche, unserem heutigen Contrabass entsprechende Viole, welche wahrscheinlich sein Hauptinstrument war, wesentlich verbessert. Auch soll er in Gemeinschaft mit Lawes und Cook als der Erste, als Nachahmung der italienischen Oper oder vielmehr des Intermezzo, eine Art Singspiel mit englischem Text (von William Davenant) componirt haben. S. Hawkins' »*Hist.*« *V. IV.* S. 63. 0.

Colerus, Johann David, auch Köler genannt, geboren am 18. Januar 1684 zu Colditz, gestorben als Professor zu Altdorf im Jahre 1755, hat sich um die Musik, durch sein: »*Programma de Scaldis, sive Poetis gentium Arctorii vetustissimis*« (Altdorf, 1724), verdient gemacht. 0.

Colerus, Martin, auch Köhler genannt, deutscher Componist, der seit frühester Jugend ein sehr unstätes Leben führte. Derselbe war ungefähr 1620 in Danzig geboren. Im Jahre 1661 befand er sich in Hamburg, 1665 als Kapellmeister in Braunschweig und Wolfenbüttel, einige Jahre später in gleicher Stellung beim Markgrafen von Bayreuth und endlich wieder in Hamburg, wo er auch 1703 oder 1704 in hohem Alter starb. Von seinen Arbeiten sind nur wenige gedruckt, und von diesen sollen sich ebenfalls nur wenige erhalten haben. Von letzteren sind anzuführen: »Melodien zu Ristens Passionsandachten« (Hamburg, 1648); »die Hochzeitliche Ehrenfackel, dem Herrn von Hardenberg zu Zell angezündet und überschickt von *Martino Colero* aus Danzig, *Musico* und Componisten, wie auch des hochlöblichen Schwanenordens Mitgliede, genannt *Musophilus*« (Hamburg, 1661) und »Sulamitische Seelen-Harmonie, d. i. einstimmiger Freudenhall etlicher geistlicher Psalmen« (Hamburg, 1662). In Bezug auf die Melodien zu Rist's Passionsandachten ist zu bemerken, dass er von den 65 darin enthaltenen Melodien nur 46 schuf; die anderen 19 sind von Heinrich Pape. Einige dieser Melodien haben in dem Nürnberger Gesangbuche von Saubert, 1676, Aufnahme gefunden, sind aber in späteren Ausgaben wieder weggelassen worden. S. Mattheson's »Ehrenpforte« und Corn. a Beughem, »*Bibl. Math.*« S. 316. 0.

Colerus, Valentius, deutscher Componist, geboren zu Erfurt, war in seiner Blüthezeit gräflich Schwarzburgischer Gesangpfleger und Cantor zu Sondershausen und hat manche seiner Compositionen veröffentlicht. Bekannt geworden sind von denselben: »Vier-, fünf- bis achtstimmige *Cantiones sacrae*« (Ursel, 1604); »Lustige Intraden« (Jena, 1605) und »Drei Messen und drei Magnificat«, 1599 zu Erfurt erschienen. †

Colet, Hippolyte Raimond, französischer Musiktheoretiker, geboren am 5. November 1808 zu Uzès, wirkte als Lehrer des Contrapunktes am Conservatorium zu Paris, in welcher Stadt er auch am 21. April 1851 starb. Er ist der Verfasser mehrerer theoretischer Werke und Schriften, die von Gelehrsamkeit und Scharfsinn Zeugniss geben.

Colet, Michael, Cantor zu Thorn, der zu Lemberg 1545 geboren war und im späteren Alter sich ganz der wissenschaftlichen Thätigkeit widmete. Cantor in Thorn war er 1567, im folgenden Jahre an dem altstädtischen Gymnasium daselbst Professor und darauf in Danzig Conrector, Rector, Diaconus, Hauptprediger, Professor und endlich 1596 Senior, in welcher Würde er noch zwanzig Jahre hindurch thätig war und dann am 14. September 1616 starb. Die Gemeinde liess sein Bild in der Marienkirche aufstellen. Siehe Mattheson's »Ehrenpforte«. 0.

Coletti, Agostino Buonaventura, italienischer Componist und Mitglied der philharmonischen Akademie, war in Lucca geboren und verlebte seine Blüthezeit, etwa seit 1700, zu Venedig. Von seinen Werken sind erhalten: *»Armonici Tributi, o XII Cantate a Voce sola e Cemb.«* (Lucca, 1699), *»Paride in Ida«*, *Opera seria*, zu Venedig 1706, und *»Ifigenia«*, *Opera seria*, in demselben Jahre ebenda aufgeführt. 0.

Coletti, Filippo, ein vorzüglicher italienischer Opernsänger, dessen herrliche Bassstimme und trefflicher Vortrag allgemein bewundert wurde, ist 1811 zu Rom geboren und in Neapel im dramatischen Gesange unterrichtet worden. Seit 1834, wo er in Neapel debütirte, sang er mit ausserordentlichem Erfolge viele Jahre hindurch auf den Hauptbühnen Italiens, sowie auch in den italienischen Opernhäusern zu London, Lissabon, Wien u. s. w.

Coli, Antonio, Priester in Correggio, in welcher Stadt er um 1790 geboren ist. Auf musikalischem Gebiete ist er als Verfasser der *»Vita di Bonifacio Asioli«* (Mailand, 1834) bekannt.

Coli, Giovanni, italienischer Castrat, geboren 1748 zu Siena, wurde 1764 als Sopransänger an die königl. Italienische Oper in Berlin berufen, wo er als Egisto in der Oper *»Merope«* debütirte und bis 1786 sang. Der Qualität seiner Stimme gemäss musste er häufig als Frau auftreten, worüber in Berlin viel gespottet wurde. Nach dem Regierungsantritte Friedrich Wilhelms II. pensionirt, scheint er 1801 gestorben zu sein, da er in diesem Jahre in dem damaligen Berliner Adresskalender zum letzten Male als pensionirter Sänger vorkommt.

Colin, Jean, französischer Kleriker und Musikmeister an der Hauptkirche zu Soissons, geboren zu Beaune noch in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts und gestorben, über achtzig Jahre alt, 1722 zu Soissons, hat veröffentlicht: *»Missa sex vocibus sub modulo: Ego flos campi«* (Paris, 1688) und *»Missa pro defunctis, sex vocibus«* (Paris, 1688).

Colin, Pierre François, trefflicher französischer Hornist, geboren am 21. Mai 1781 zu Paris, bezog im Jahre V der Republik das Conservatorium und wurde im Hornblasen Domnich's Schüler. Mit seinen Leistungen auf diesem Instrumente erwarb er 1803 den ersten Preis und trat hierauf als Hornist in das Orchester der Grossen Oper. Als ihn später körperliche Indisposition zwang, sein bisheriges Instrument aufzugeben, ging er ebendort zur Violastimme über. C. hatte die Absicht, ein von ihm verfasstes Werk unter dem Titel: *»Du cor et de ceux qui l'ont perfectionné«* herauszugeben und hatte bereits 1827 zu einer Subscription aufgefordert; die ungenügende Zahl der Unterschriften scheint aber die Veröffentlichung desselben verhindert zu haben. — Sein jüngerer Bruder, Pierre Louis C., war ebenfalls Zögling des Conservatoriums und Schüler Domnich's, erhielt 1804 den ersten Preis, trat 1808 in einem der Conservatoriums-Conzerte mit einer seiner Compositionen als Hornist sehr beifällig auf, starb aber leider schon in jungen Jahren.

Colin, Pierre Gilbert, latinisirt Colinus oder Colinaeus, auch mit dem sonderbaren Beinamen Chamault (Kameel) bekannt, ein französischer Componist, namentlich von Kirchenwerken, war Kapellan des Königs Franz I. von Frankreich, in dessen Kapelle er von 1532 bis 1536 wirkte. Messen seiner Composition sind zu Lyon 1541 (in zweiter Auflage 1552) und zu Venedig 1544 erschienen. Baini be-

richtet auch von anderen Messen C.'s, mit Benutzung französischer Chansons gearbeitet, welche sich handschriftlich im Archive der päpstlichen Kapelle zu Rom befinden sollen.

Colista, Lelio, ein gewandter Musiker zu Rom, der seiner Zeit (um 1648) als der grösste Harfenist verehrt wurde, wie Kircher in seiner »*Musurgia*«, *T. I, lib.* 6, S. 480 berichtet. †

Colizzi, Giovanni Andrea, italienischer Klavierspieler und Componist, geboren um 1740, lebte meist in England und Holland. Man kennt von ihm: »*Recueil de Chansons, accompagnées du Clavecin*« (Braunschweig, 1766), zwölf Gesänge, die sich durch einen fliessenden und angenehmen Gesang auszeichnen; Kapellmeister Hiller hat in seinen »Wöchentlichen Nachrichten« (Band I, S. 70) eine Probe davon mitgetheilt. Ferner finden sich noch folgende Stücke in Musikkatalogen verzeichnet: »*Concertos for the Pf. with accomp.*« (London); »*VI Sonates for the Pf. with accomp.*« (ebenda); »*Ouverture de l'Amant Statue, arrang. pour le Clav. avec un V.*« (Paris, 1794); »*Lotto musical, ou Direction facile pour apprendre en s'amusant à connoitre les différens Caractères de Musique*« (Haag und Amsterdam, 1787). Vergl. Preston's »*Catal.*« 1797. †

Colla, italienische Präposition mit dem weiblichen Artikel, in der Bedeutung mit der, s. *con.*

Colla, Giuseppe, hervorragender italienischer Componist, geboren 1730 zu Parma, gestorben am 16. März 1806 ebendaselbst als herzogl. Kapellmeister, war im Jahre 1775 in London, wo er die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich lenkte, indem seine Gattin, die berühmte Lucrezia Agujari, nur seine Compositionen vortrug und denselben durch ihre geniale Vortragsweise mehr Beachtung zuzuwenden wusste, als nach Dr. Burney's Urtheile dieselben verdienten. C. ist Componist der Opern »*Enea in Cartagine*«, »*Didone e Tolomeo*« u. s. w. und hat sehr viel für die Kirche geschrieben, wovon aber nichts im Drucke erschienen ist. †

Colla, Vincenzo, italienischer Kirchencomponist und Kapellmeister an der Collegiatstiftskirche zu Voghera, geboren um 1780 zu Piacenza, hat zahlreiche Kirchenwerke componirt, die jedoch nicht gedruckt an die Oeffentlichkeit gekommen sind. Ein theoretisches Werk von ihm dagegen, betitelt: »*Saggio teorico-pratico musicale, ossia metodo di contrappunto*« (Turin, 1819; 2. Aufl. 1830), ist sehr bekannt in Italien geworden.

Collabus ist der lateinische nach dem griechischen κόλλαβος gebildete Name eines Wirbels an Musikinstrumenten, mittelst dessen die Saiten mehr oder weniger angespannt wurden. Diese Wirbel, von den heutigen durchaus verschieden, bestanden aus um eine Stange herum sich ringförmig gestaltenden enganschliessenden Ochsen- oder Schaflederstücken, welche gedreht werden konnten; mit diesen waren die Saiten fest verbunden und erhielten, je nachdem man diese Ringe stellte, ihre Stimmung. Der älteste Name dieser Wirbel ist κόλλοψ, welche griechische Benennung eigentlich das harte aus dem Nacken oder Rücken der Ochsen und Schafe genommene Leder bedeutet. Siehe Bulenger, »*De Theatro*« *lib.* 2, *c.* 38. Noch heute findet man diese Wirbel im Morgenlande bei einigen Saiteninstrumenten in Gebrauch, z. B. bei der besonders in Aegypten heimischen *Rabâbe* (s. d.). †

Colladon, Jean Daniel, rühmlichst bekannter Physiker, geboren 1801 in Venedig, hat verschiedene, ebenso interessante wie wichtige physikalische Untersuchungen in Bezug auf Musik angestellt und in Frankreich und Italien veröffentlicht.

Colle, Francesco Maria, ein italienischer Gelehrter des 18. Jahrhunderts, von dem man kennt: »*Dissertazione sopra il Quesito: Dimostrare, che cosa fossa, e quanta parte avesse la Musica nell' Educazione de' Greci, qual era la forza di una siffatta istituzione, e qual vantaggio sperar si potesse, se fosse introdotta nel piano della moderna educazione. Presentata dal Sig. Fr. Mar. Colle, de' Nobili di S. Bartolomeo de' Colle, e de' Conti di Cesana, Bellunese, Socio dell' Accademia letteraria e Georgica di Belluno al concorso dell' Anno* 1774, *e coronata dalla Reale Accademia di Scienze e Belle Lettere di Mantova* (Mantua, 1775). Vgl. Forkel's »Literatur«. †

Colle, Joannes a, Professor der Medicin zu Padua, geboren 1558 zu Belluno,

hat ausser sein Fach betreffende Schriften auch folgendes Buch verfasst: *»Idea omnium facultatum, scientiarum et artium«*. C. starb im Juni 1631 an der Pest. Siehe Tomasini, *»Vitae Virorum illustrium«*. †

Collecta (lat.), die Collecte, wird sowohl im eigentlichen, wie im tropischen Sinne gebraucht. In jenem, der hier nicht in Betracht kommt, bezeichnet es eine von der Obrigkeit angeordnete Sammlung zu milden Zwecken, in diesem das schon in der alten Kirche gebräuchliche Altargebet, welches der Bischof am Schlusse der von dem Diakon und der Gemeinde knieend verrichteten Gebete stehend sprach oder sang, um letztere gleichsam zusammenzufassen und zu recapituliren, woher auch der Name. Voran ging die Aufforderung des Diakons: *»Surgamus«*, d. h. lasst uns aufstehen. Noch gegenwärtig bezeichnet C. in der katholischen Kirche das Gebet, die Oration (s. d.), welche der Priester nach dem *Gloria* der Messe oder, wenn dieses ausfällt, nach dem *Kyrie* singend recitirt und mit dem Segensspruch: *»Dominus vobiscum«*, d. h. der Herr sei mit euch, einleitet. An dieselben schliessen sich oft, je nach der Art des Festes, oder wenn Commemorationen von Heiligen stattfinden, noch eine oder mehrere Orationen an. In der protestantischen Kirche ist C. das Gebet, welches am Altare abgesungen und gewöhnlich durch die Aufforderung »Lasst uns beten« eingeführt wird. Die Agenden schreiben Formulare vor, allein schon aus dem Zwecke der C. scheint zu folgen, dass den Geistlichen in dieser Beziehung mehr liturgische Freiheit eingeräumt werden müsse.

Collectenton (lat.: *tonus collectarum*) bezeichnet die zum kirchlichen Lesevortrag (*modus choraliter legendi, Accentus ecclesiasticus*) gehörende, die Mitte zwischen Declamation und Gesang haltende Recitation der Segensformel *»Dominus vobiscum et cum spiritu tuo«* und des darauf folgenden Gebetes (s. Collecta). In der protestantischen Kirche hat sich der C. noch in den Altargesängen des Geistlichen bei der Communion und den Responsorien erhalten.

Collection (franz.; ital.: *collezzione*), die Collection oder Sammlung (von Musikstücken u. s. w.).

Collegium musicum (lat.) benannte man die in vielen, namentlich fürstlichen Kapellen übliche, wöchentlich an einem bestimmten Tage veranstaltete Musikaufführung, welche nur den Zweck hatte, das Orchester im Vortrage der schon bekannten Tonstücke privatim in Uebung zu erhalten und ausserdem dasselbe durch gesprächsweisen Austausch der Meinungen, so wie durch mündlichen Unterricht des Kapell- und Conzertmeisters mit dem mehr wissenschaftlichen Theile der Kunst bekannt zu machen. So ist es bekannt, dass der kunstsinnige Fürst Johann Friedrich von Rudolstadt 1756 bei seiner Hofkapelle ein solches *C. m.* unter Leitung seines Kapellmeisters Scheinpflug dergestalt einrichtete, dass die Verbreitung theoretischer Kenntnisse unter den Mitgliedern geradezu zur Hauptsache wurde. Der Kapellmeister erhielt nämlich die Anweisung, theils zwischen den ausgeführten Musiknummern, theils auch nach beendigter Musik freundschaftliche Unterhaltungen sowohl über den absolvirten Musikstoff insbesondere, als auch über allgemeine theoretische und praktische Gegenstände der Kunst anzuregen und in Gang zu bringen, um die Kammermusiker unvermerkt zum selbstständigen Denken und zur Nachlesung der älteren und neueren Bücher über Musik, welche in der fürstl. Hausbibliothek Jedermann zur Benutzung offen standen, zu veranlassen. Es war dies eine aller Anerkennung werthe Einrichtung, um der Unwissenheit der Leute vom Fach zu steuern, welche sich so ungern und selten um die über ihren speciellen Wirkungskreis hinausgehenden Gegenstände der Kunst kümmerten. Der Tod des Fürsten von Rudolstadt 1767 brachte zwar jene Einrichtung ins Stocken, liess aber noch viele Jahre hinaus die guten Folgen derselben erkennen. Die Grundzüge dieser Institution leben noch heutigen Tages in den sogenannten Tonkünstlervereinen fort, von denen der Dresdener und der Schweriner in ihrer Organisation einem derartigen *C. m.* am nächsten kommen möchten (s. Tonkünstlerverein). — Abgesehen von dieser speciellen Bedeutung des Wortes findet man die Benennung *C. m.* auch ganz allgemein auf Kapellen und Orchester, überhaupt auf öffentliche und private Conzerte und Zusammenkünfte zu musikalischen Zwecken angewendet. Ein solches *C. m.*, das älteste

uns bekannte der Art, wurde von Jodocus Willichius (geboren 1501) auf der Universität zu Frankfurt a. O. gegründet; es war, gemäss der Anzahl der Musen, auf neun Mitglieder berechnet. Die mit einem Mahle verbundenen Zusammenkünfte, bei denen neben der Musik auch einschlägige Fragen aufgeworfen und erörtert wurden, nannte man nach altgriechischem Vorbilde Symposia. Nach dem Tode des Willichius, 1552, hörte das Collegium wieder auf, wurde zwar noch einmal von Neuem eingerichtet, konnte sich aber nur noch kurze Zeit halten. Eines bedeutenden Rufes genoss das Grosse *C. m.* zu Hamburg im Reventer oder Refectorium des Domes, gestiftet 1668 von Weckmann, Organist an der St. Jacobikirche, welches eine Reihe von Jahren in hoher Blüthe stand. Vergl. Mattheson, »Ehrenpforte« S. 397. Zu Leipzig bestand ein *C. m.*, welches in der Neukirche zur Messzeit und an hohen Festtagen mit stark besetzten Musikaufführungen vor die Oeffentlichkeit trat, wobei auch Dilettanten zur Mitwirkung herbeigezogen wurden; dasselbe ging 1744 in die sogenannten Gewandhaus-Conzerte über. In Prag hatte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Elite der dortigen Musiker regelmässige wöchentliche Zusammenkunft, wobei Musik aufgeführt wurde und auch auswärtigen Künstlern Gelegenheit gegeben wurde, sich hören zu lassen; in den Jahren 1715 bis 1717 war Freiherr von Hartig Protector. Telemann meldet noch in seiner Selbstbiographie (vergl. »Ehrenpforte«) von grossen wöchentlichen Musikaufführungen, die zu Frankfurt a. M. um 1717 im Frauenstein abgehalten wurden. Auch die akademischen Conzerte zu Jena sind aus einem älteren *C. m.* hervorgegangen. Den ersteren Namen führen sie seit dem Januar 1770, in Folge dessen sie am 13. Januar 1870 feierlich ihr hundertjähriges Jubiläum begingen. Aus einigen Bestimmungen, welche für die 1770 im akademischen Conzert mitwirkenden Studenten aufgestellt sind, lassen sich ziemlich drastische Schlüsse auf die Zustände in dem vorangegangenen *C. m.* ziehen. So soll kein Mitwirkender im Schlafrock oder mit Wickeln in den Haaren erscheinen, sondern in reinlicher Kleidung und Wäsche und in accommodirtem Haar oder Perrücke. Eine andere Vorschrift forderte, »sich im Conzert still und sittsam, ohne alles Geräusch und Händel zu benehmen; alle Begleitung des Frauenzimmers nach Hause ist den *viris academicis* untersagt«. — Wie in Leipzig und Jena hat der Name *C. m.* für bestimmte, oben charakterisirte musikalische Vereine allerwärts zeitgemässeren Benennungen weichen müssen und ist gegenwärtig nur noch von einiger historischen Bedeutung.

Collenius, Friedrich, ein von seinen Zeitgenossen sehr geschätzter Organist, welcher in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Hildesheim angestellt war.

Collet, Richard, technisch ausgezeichneter und desshalb gefeierter englischer Violinspieler, der um die Mitte des 18. Jahrhunderts in London lebte. Compositionen von ihm sind nicht bekannt geworden. Das Urtheil Burney's (»*Hist.*« *Vol. IV,* Seite 668) stellt C.'s Fertigkeit auf der Violine ausser Zweifel, spricht demselben aber Geschmack im Vortrage, wie überhaupt musikalische Kenntnisse ab.

Collier, ein Engländer, hat einen »*Essay upon Music*« geschrieben, woraus der »*Spectator*« Nr. 361 eine Stelle abgedruckt hat; nach der Meinung Forkel's in seiner »Literatur« ist derselbe erwähnenswerth. 0.

Collier, Joel, vielleicht mit dem Vorhergehenden identisch, hat »*Music. Travels thro Engl.*« 1774 drucken lassen. Siehe Blankenburg's »Zusätze zu Sulzer«, Band II, S. 412. 0.

Collinet, François, trefflicher französischer Flötist und Flageoletbläser, war in ersterer Eigenschaft am Variétés-Theater zu Paris, in letzterer späterhin in dem Conzert- und Tanzorchester von Clarchies engagirt. Er vervollkommnete das Flageolet durch Hinzufügung von Klappen, gab eine Flageoletschule heraus und trug wesentlich dazu bei, dieses Instrument episodisch zur Beliebtheit zu bringen. In Folge dessen waren auch seine Compositionen, bestehend aus Conzerten, Duos, Variationen, Potpourri's, Tänzen u. s. w. einige Zeit hindurch sehr gesucht. — Sein Sohn, in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts zu Paris geboren, soll seinen Vater als Flageoletbläser noch übertroffen haben und hat sich in dieser Specialität als Mitglied des Musard'schen Orchesters in Paris und London einen Namen gemacht.

Collins, englischer Componist von *Songs*, die in London bei Broderip erschienen sind und zu ihrer Zeit beliebt waren.

Collinus, Martin, deutscher Tonsetzer aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, der die Oden des Horaz für eine Singstimme componirt und veröffentlicht hat. Das betreffende Werk führt den Titel: *»Harmonia univoca in odas Horatianas et in alia quaedam carminum genera«* (Strassburg, 1568). Vergl. Draudius, *»Bibl. class.«* S. 1625.

Colo, G. C., italienischer Pianofortevirtuose, der zu Wien lebte und daselbst Compositionen für sein Instrument veröffentlicht hat.

Colombani, Orazio, berühmter italienischer Contrapunktist des 16. Jahrhunderts und Chordirigent an der Kathedralkirche zu Vercelli, der aus Verona gebürtig war und von dessen Compositionen damals gedruckt erschienen: *»Harmonia super vespertinos omnium solemnitatum psalmos, sex vocum«* (Venedig, 1576) und *»Completorium et cantiones, sex ordinibus distinctis quinis vocibus, super octo tonos decantandos«* (Brescia, 1585). Auch findet man in dem *»Corolario cantionum sacrarum«* von Lindner ein fünfstimmiges *Te deum* von C.'s Composition und in dem Kataloge der königl. Bibliothek zu Lissabon Magnificats und Madrigale zu 5, 9, 10 und 14 Stimmen aufgeführt. Vergl. Draudius, *»Bibl. class.«* S. 1615 und 1653.

Colombani, Quirino, italienischer Tonsetzer aus Correggio, der zu Anfang des 18. Jahrhunderts lebte und einige weltliche Cantaten im Manuscript hinterlassen hat.

Colombat, Marc, genannt Colombat de l'Isère, französischer Arzt, der zu Paris lebte und am 28. Juli 1797 zu Vienne im Departement der Isère geboren war. Von seinen Werken kommt hier als für die Gesangkunst wichtig in Betracht: *»Traité medico-chirurgical des maladies des organes de la voix, ou recherches théoriques et pratiques sur la physiologie, la pathologie, la thérapeutique et l'hygiène de l'appareil vocal«* (Paris, 1834). Die zweite Auflage dieses gerechtfertigtes Aufsehen erregenden Buches erschien unter dem Titel: *»Traité des maladies et de l'hygiène des organes de la voix«* (Paris, 1838).

Colombe de Sainté, nennt der *»Mercure galant«* vom J. 1678 (Februarheft, Seite 142) einen damals berühmten französischen Violinspieler, über den im Uebrigen alle weiteren Nachrichten fehlen.

Colombe, Mademoiselle, mit ihrem Familiennamen Righieri geheissen, geboren 1754 zu Venedig, kam sehr jung nach Paris, wo sie zur Sängerin ausgebildet wurde, und debütirte 1772 mit bedeutendem Erfolge an der *Comédie italienne*, welcher Bühne sie als erklärter Liebling des Publicums bis 1788 angehörte. In dieser Zeit entsagte sie dem Theater, zog aber auch in ihrem musterhaften Privatleben die allgemeine Theilnahme und Verehrung auf sich. Hochbetagt starb sie 1825 zu Paris.

Colombi, Giovanni Bernardo, italienischer Componist des 16. Jahrhunderts, von dessen Arbeiten nur einige in Melchior Borchgrevinck's *»Giardino«* erhalten geblieben sind. †

Colombi, Giuseppe, italienischer Tonsetzer, geboren 1635 zu Modena, gestorben 1694 ebendaselbst als Kapellmeister am Dom.

Colombi, Vincenzo, hat sich nach Zarlini, *»Instit. Harm.«* Thl. 3, C. 79, als Orgel- und Instrumentbauer weithin einen berühmten Namen gemacht. Derselbe war in Casal maggiore, einer kleinen Stadt am Po im cremonischen Gebiete des Herzogthums Mailand, geboren. †

Colombini, Francesco, italienischer Componist, geboren 1573 in einem Dorfe bei Padua, war im Anfange des 18. Jahrhunderts Organist zu Massa-Carrara. Von seinen Arbeiten haben sich vierstimmige Psalme, 2-, 3-, 4- und 5-stimmige Motetten und Conzerte, so wie auch Madrigale erhalten, die sämmtlich zu Venedig vor und im J. 1718 gedruckt worden sind. †

Colombo, auch de Columbis, Giovanni Antonio, Franziscanermönch und Musikmeister zu Anfang des 17. Jahrhunderts, aus Ravenna gebürtig, hat sein Andenken durch folgende gedruckte Compositionen erhalten: *»Motetti«* (Venedig,

1643), *»Missa e Salmi a 2 e 3 voci«* (Venedig, 1647), *»Compiete, Antifonie e Litanie a 5 voci«* (Venedig, 1640), *»Syntaxis harmonica 2, 3 et 4 vocum«*. †

Colombo, Nicolo, ausgezeichneter italienischer Orgelbauer, lebte zu Venedig um 1651.

Colonna, Angelo, einer der berühmtesten Violinvirtuosen Italiens um 1738, der sich auch mit bedeutendem Erfolge in Deutschland öffentlich hören liess. Als Componist hat er sich durch Balletmusiken und Barcarolen ausgezeichnet, welche letzteren sehr beliebt und viel gesungen waren. Sein Todesjahr ist noch nicht ermittelt worden; er lebte noch 1780 in Venedig.

Colonna, Fabio, ein Abkömmling des berühmten uralten Patriciergeschlechts dieses Namens, war ein vortrefflicher Gelehrter und Künstler, gleich ausgezeichnet als Mathematiker, Botaniker, Maler und Musiker. Er war 1567 in Neapel geboren und starb ebendaselbst im höchsten Greisenalter im J. 1650. C. ist der Erfinder eines Instrumentes, von ihm »Pentecontachordon« genannt, welches ein echtes Kind jener Zeit ist, in der die Vorliebe für altgriechisches Wesen und in Folge dessen auch für die längst untergegangene altgriechische Musik wieder erwacht war und zu den übertriebensten Vorstellungen von deren Vollkommenheit Veranlassung gab. Von diesem Instrumente gab C. eine ausführliche Beschreibung, welche unter dem Titel *»Della sambuca lincea, ovvero dell' istromento musico perfetto«* (Neapel, 1618) erschien und aus welcher zu ersehen ist, dass auf den fünfzig Saiten jenes Instrumentes das diatonische, chromatische und enharmonische Klanggeschlecht zu Gehör gebracht werden konnten. Diese Erfindung war von keinem tiefer gehenden Einfluss und gerieth bald in Vergessenheit; Doni, der sie nach dem eben genannten Buche beurtheilt, nennt sie sogar in seinem Werke *»De praestantia musicae veterum«* einfältig und abgeschmackt.

Colonna, Giovanni Ambrogio, genannt Stampadorino, ein in Mailand zu Anfang des 17. Jahrhunderts sehr berühmter Lautenspieler, von dessen gedruckten Werken sich eine *»Intavolatura di Liuto«* (Mailand, 1616) und eine *»Intavolatura di Chitarra spagnuola«* (Mailand, 1627) erhalten haben. 0.

Colonna, Giovanni Paolo, der Stifter der Ende des 17. Jahrhunderts zu Bologna hochgeachteten Musikschule, war der Sohn eines seiner Zeit berühmten Orgelbauers Antonio C. (mit dem Beinamen del Corno) zu Brescia. Sein Geburtsjahr scheint 1630 gewesen zu sein. Sein Lehrer im Orgelspiel war Filipuzzi, und die Composition studirte er in Rom bei Carissimi, Abbatini und Benevoli. Schon früh scheint C. in seinem Vaterlande die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich gelenkt zu haben, doch erst nach seiner 1672 stattgefundenen Anstellung als Kapellmeister an der St. Petroniuskirche in Bologna (als Nachfolger Cossoni's), und nach seiner wahrscheinlich gleichzeitigen Ernennung zum Präsidenten der philharmonischen Akademie daselbst, so wie durch Herausgabe seines Werkes: *»Salmi brevi per tutto l'anno a 8 voci«* Op. 1 (Bologna, 1681), drang sein Ruf auch über die Grenzen Italiens hinaus. Besonders wurde C.'s contrapunktisches Wissen und seine Thätigkeit als Lehrer in diesem Kunstfache anerkannt. Der Streit zwischen C. und Corelli über fehlerhafte Fortschreitungen, den Pater Martini später zu Gunsten C.'s entschied, so wie Schüler, wie Buononcini der Aeltere, hoben dies Ansehen noch bedeutend. Die meisten seiner Arbeiten, bei Monti zu Bologna verlegt, bekunden grosse Gewandtheit fast in jedem Felde der musikalischen Composition. Als besonders hervorragend werden seine *»Psalmi 8 vocibus ad ritum ecclesiasticae musicae concinendi et ad primi et secundi Organi sonum accommodati«, Lib. tertius*, Op. 11 (Bologna, 1694) anerkannt. Seine mit Instrumentalbegleitung geschriebenen Werke fanden besonders in England viele Verehrer und haben Anlass dazu gegeben, dass man behauptete: Händel habe C. sich als Vorbild zu seinen Chorcompositionen mit Instrumentbegleitung gewählt. Von grösseren Compositionen C.'s sind noch zu erwähnen: das Oratorium *»San Basilio«*, welches 1680 zu Bologna aufgeführt, und die Oper *»Amilcare in Cipro«*, die 1694 ebendaselbst gegeben wurde. Ferner sehe man über seine Werke die Angaben des Pater Martini in dessen »Geschichte der Musik« Band II und in der *»Arte pratica di Paolucci« Lib. I.* C. starb zu Bologna am 28. Novbr. 1695. †

Colonna, Vincenzo, vielleicht der Grossvater des Vorhergehenden, war nach dem Berichte Zarlino's ein geschickter italienischer Orgelbauer, dessen Ruf um 1560 in seinem Vaterlande sehr bedeutend war.

Colophonium, Fichtenharz, das nach Plinius diesen Namen von der ionischen Stadt Colophon erhielt, weil es aus derselben zuerst am meisten bezogen wurde, wird in gereinigtem Zustande zur Einreibung der Pferdehaare eines Bogens angewandt, mit dem man Saiten durch Streichen tönend erregen will. Dies Harz ist ein Stoff, der eine innige körperliche Vereinigung zwischen Pferdehaare und Saite zulässt, und wenn auch schon bei der geringsten Seitenbewegung des einen der vereinten Körper, des Bogens, zerrissen, doch sofort in gleicher Weise wieder hergestellt wird. Diese körperliche Binde- und Losreissungsweise erzeugt die stets bis zu den kleinsten Zeitmomenten hin gleichartige Vibrationserregung der Saite, die sich nur je nach dem Drucke und der Schnelle der Führung des Bogens modificirt. Eine Ungleichheit im C. als Bindestoff, muss natürlich störend in den gleichen Verlauf dieses zur Tonzeugung nothwendigen Naturprocesses einwirken, und man befleissigt sich desshalb, das C. zu dieser Anwendung so rein als möglich zu erhalten. Selten bekommt man von der Natur dasselbe in sehr reinem Zustande, wesshalb man es entweder aus Terpentin, durch Sieden desselben mit Wasser, zu erhalten strebt, oder dadurch, dass man gewöhnliches C. mit Weinessig abkocht. Letztere Bereitungsart liefert das für Streichinstrumente beste C., welches jedoch nach seiner Bereitung noch längere Zeit hindurch an einem kühlen Orte zum Trocknen bewahrt werden muss, ehe man dasselbe in Gebrauch nimmt. Grösste Sprödigkeit und Durchsichtigkeit der Masse, so wie theilweise sofortige Zerreibbarkeit bei geringem Drucke in weissliche, unendlich kleine Körner, welche, an die Finger gebracht, ein harzartig klebriges Gefühl bei Berührung mit anderen Dingen hervorrufen, sind die nothwendigsten Eigenschaften des guten C.s, das zu musikalischen Zwecken gebraucht werden soll. †

Coloratur. Man versteht unter C. jede auf einer Sylbe ausgeführte Verbindung von zwei oder mehr Noten, wenn dieselbe eine gewisse Schnelligkeit erreicht. In dieser Definition liegt eine Unbestimmtheit, die aber nicht entfernt werden kann, weil die Grenzen in der That schwankende sind. Grundbedingung ist, dass auf einer Sylbe, d. h. auf einem und demselben Vocal, zwei oder mehr Noten zur Ausführung kommen; denn eine sehr schnelle Aufeinanderfolge von Tönen, wie z. B. im italienischen Buffo-Styl, wobei auf jeden Ton eine Sylbe trifft, ist nie C. genannt worden. Die Aufeinanderfolge mehrerer Töne bei liegen bleibendem Vocal kann aber wiederum eine so langsame sein, dass man darin auch keine C. finden wird, wie z. B. oft im alten Kirchenstyl. Der Unterschied endlich zwischen langsam und schnell ist objectiv nicht fest zu bestimmen, und daher werden manche Stücke dieser Art, z. B. die grosse Arie Elvirens aus »Don Juan«: »Mich verlässt der Undankbare« mitunter zu den Coloratur-Arien gezählt, mitunter nicht. — Die Berechtigung des Coloraturgesanges ist nicht selten bestritten worden. Aus musikalischen Gründen dürfte es am wenigsten gelingen, ihm sein Recht streitig zu machen. Denn musikalisch betrachtet, hat die schnelle Bewegung ihr eben so gutes Recht, als die langsame. Das ästhetische Gefühl verlangt Abwechselung; das *Adagio* hat neben dem *Allegro*, die getragene Melodie neben der Passage wohlbegründete Geltung, und in der Verzierung einer getragenen Cantilene durch schnellere Figuren liegt einer der grössten Reize der melodischen Musik. Betrachtet man demgemäss den Gesang ausschliesslich vom musikalischen Standpunkte aus, so kann man an der Berechtigung des Coloraturgesanges nicht zweifeln. Wenn in der getragenen Melodie der einzelne Ton als solcher einen längeren Zeitraum für sich in Anspruch nimmt, so wird es darauf ankommen, ihn während dieses längeren Zeitraumes für den Hörer hinreichend interessant zu machen, was nur durch grössere Tonfülle, ausdrucksvolle Beseelung und bei besonders langen Tönen durch Wechsel in den Stärkegraden (*messa di voce*) erreichbar ist. In der C. fällt dies Bedürfniss fort: anstatt des einzelnen Tones beschäftigt den Hörer die schnelle Aufeinanderfolge von Tönen; es wird hier nur darum sich handeln, leicht und flüssig von einem Ton zu dem anderen überzugehen, und damit dies erreicht werde, muss an der Muskelkraft, welche zur Bildung des

einzelnen Tones verwendet wird, gespart werden: der Ton selbst wird also im Coloraturgesang weniger voll und stark, mit einem geringeren Aufwand von Kraft, genommen werden müssen. Dies ist die Regel, von der es freilich, wie wir weiter unten sehen werden, mancherlei Ausnahmen giebt. Zunächst fahren wir fort, die Berechtigung des Coloraturgesanges zu untersuchen. Die natürliche Art und Weise der menschlichen Tonerzeugung, so hat man gesagt, ist die Sprache; im Gesang soll also Wort und Ton sich so vereinigen, dass auf jede Note ein Wort kommt. Würde dieser Standpunkt in ganzer Strenge festgehalten, so würde es der Gesang nicht viel über das Recitativ hinaus bringen. Denn schon an den einfachsten Volksliedern kann man sich überzeugen, dass der Tact und das Bedürfniss nach melodischer Abrundung hin und wieder den Componisten zwingt, zwei Noten zu einer Sylbe zu setzen. Ferner kennt auch das Volkslied bereits jene Naturlaute, das »Trariro« u. Aehnliches, aus denen eigentlich alle Musik hervorgeht, und entfaltet sich hier zu voller musikalischer Freiheit, ganz losgebunden von der begrifflichen Bestimmtheit des Wortes. Will man einmal musikalischen Gesang, so muss man es auch gestatten, dass das Wort vorübergehend untertauche in dem Sinnenreiz des Tones; der Sinn desselben ist dennoch nicht verloren, wenn der Componist es nur verstanden hat, der Empfindung, welche in den Worten lag, den rechten musikalischen Ausdruck zu geben. Darauf kommt es nun aber an, ob für die Charaktere und Gemüthsstimmungen, welche das Werk des Dichters darstellt, colorirte Tonweisen ein richtiges Ausdrucksmittel sein können. Es scheint uns, dass bei der Beurtheilung darüber, ob dies der Fall sei, theils das eben erwähnte Verhältniss der C. zur Sprache, theils die musikalische Qualität der menschlichen Stimme mit in Betracht zu ziehen ist. Man kann sich eine sehr ernste, sinnige Violin-Romanze vorstellen, in der neben der getragenen Cantilene auch der Beweglichkeit ein grosser Spielraum gestattet ist, ohne dass dadurch der Grundcharakter des Musikstückes beeinträchtigt würde; die Natur des Instrumentes ist eben der Beweglichkeit günstig, und die Passagen können so gehalten sein, dass sie mit der Stimmung des Ganzen im Einklang stehen und nur dazu beitragen, derselben eine momentan lebhaftere Färbung zu geben. Bedenklicher ist es schon, wenn ein Cello dasselbe ausführen soll; denn dieselbe Passage ist für das Cello ein erhöhterer Ausdruck der Beweglichkeit, als für die Violine. Wie die menschliche Stimme, als Instrument betrachtet, sich zu der Beweglichkeit verhält, das lässt sich im Allgemeinen darum schwer bestimmen, weil die menschliche Stimme eine sehr viel grössere Mannichfaltigkeit der Behandlung zulässt, als irgend ein Instrument. Schon die Stimmgattungen machen einen grossen Unterschied. Die Frauenstimmen sind beweglicher, als die Männerstimmen, Sopran und Tenor beweglicher als Alt und Bass. Die ursprüngliche Capacität der Lungen und Mundhöhle, so wie die Klangkraft der Stimmbänder, begründen weitere angeborene Unterschiede; dazu kommt endlich noch der Einfluss, den der Wille, d. h. das von der Phantasie des Sängers angestrebte Ideal, auf den Klang der Stimme hat. Die menschliche Stimme kann an Volubilität mit der Instrumentalmusik wetteifern, wie dies Henriette Sonntag durch den Vortrag der Rode'schen Violin-Variationen und Pauline Viardot-Garcia durch den Vortrag einer Chopin'schen Klavier-Mazurka bewiesen haben; sie kann andererseits mit dem erschütternden Ernst des Posaunenklanges auf das Gemüth wirken. Eine leicht bewegliche Stimme wird daher im Stande sein, auch in ernste, gefühlvolle Gesangstücke Passagen, Cadenzen u. s. w., falls dieselben nur musikalisch im Einklang mit dem Ganzen stehen, so zu verweben, dass der Hörer nicht aus der Stimmung gerissen wird; dies beweisen manche italienische Arien, z. B. der »Schwanengesang« Desdemona's; bedenklicher ist es schon, wenn die Passagen in musikalischer Beziehung sich zu sehr von dem Charakter des Ganzen loslösen, wie man dies von der ersten Arie der Lucia, ja selbst von der »*Casta diva*« Norma's behaupten könnte. Dass die C. selbst in Momenten der höchsten Leidenschaft dem Ausdruck dienen kann, dafür hat Bellini in der »Norma«, in der Scene, wo Norma Sever als den Geliebten Adalgiseus erkennt, ein glänzendes Beispiel gegeben; ja selbst Beethoven hat in seiner Leonoren-Arie sich nicht gescheut, im *Adagio* sowohl, als im *Allegro* die Passage als Steigerungsmittel des Ausdruckes zu benutzen.

Wenn wir indess bedenken, dass die C. im Allgemeinen durch Beweglichkeit und durch die damit zusammenhängende Leichtigkeit der Tongebung den Eindruck des Tonspiels — im Gegensatz zu dem ernsten Ausdruck der Gefühle — machen wird, dass die menschliche Stimme, schon als Instrument betrachtet, zwar die Möglichkeit der Volubilität hat, aber auch viele andere Fähigkeiten, die zu jener in einem Gegensatz stehen, dass endlich die menschliche Stimme ihren natürlichen Ausgangspunkt in der Sprache findet und sich somit nicht allzu weit von ihrer Unterwerfung unter das Wort entfernen darf, so folgt doch, dass die C. im Gesang mit Vorsicht behandelt werden muss. Es ist eben so wenig möglich, eine feste Grenze zu ziehen, da von dem Geschick der Behandlung seitens des Componisten und des Sängers zu viel abhängt, als die C. ganz auszuschliessen; selbst die geistloseste Form des Coloraturgesanges, die Ausführung von Variationen, wobei fast die letzte Spur geistigen Ausdruckes verschwindet, ist nicht ganz ohne Werth, weil die spielende Ueberwindung grosser Schwierigkeiten dem Gemüth immer den Eindruck von etwas Befreiendem, Erhebenden macht; im Allgemeinen wird man sagen können, dass die C. sich besser für den heiteren, als für den ernsten Kunststyl eignet. — Nachdem wir die künstlerische Berechtigung des Coloraturgesanges dargethan haben, wollen wir untersuchen, welchen Nutzen das Coloraturstudium für die Bildung der Stimmen hat. Es wird oft aller Werth auf die Fülle des Tones gelegt; aber das ist einseitig. Tonfülle ist nur dann unbedingt zu schätzen, wenn sie als höchste Steigerung eines *piano* genommenen Tones erscheint. Denn das Wesen der Musik liegt in der Bewegung; darum muss auch der schöne Ton ein sich bewegender, sich entwickelnder sein; ein leichter Ansatz also und die Kunst, mit wenigem Athem Ton zu erzeugen, müssen zu Grunde liegen; diese Eigenschaften aber werden durch das Coloraturstudium ungemein befördert, weil sie die unerlässliche Voraussetzung desselben sind. Es giebt ferner kein besseres Mittel, um den Umfang der Stimme nach der Höhe hin auszubilden und die Ausgleichung der Register herbeizuführen, als das Coloraturstudium. Höhe wird nämlich nur durch leichten Ansatz, nicht durch sich von Ton zu Ton steigernde Kraftanstrengung, wie es der Naturalismus liebt, gewonnen; die C. aber führt den Sänger in dieser Hinsicht sicherer auf den rechten Weg, als die fortdauernde Beschäftigung mit getragener Musik, bei der er nur zu leicht zu einem schwerfälligen, forcirten Ansatz der hohen Töne verführt wird. Was aber die Ausgleichung der Register betrifft, so wird der Sänger bei dem Coloraturstudium am lebendigsten die Unbequemlichkeiten gewahr, welche Ungleichheit der Register mit sich führt, und wird so getrieben, an den widerwilligen Tönen so lange zu feilen, bis sie jene Gemeinschaft mit einander eingehen, die einen schnellen, präcisen und unmerklichen Uebergang gestattet. Endlich selbst für den ausdrucksvollen Gesang bietet die C., die in anderer Hinsicht den grössten Gegensatz dazu bildet, mehrfache Vortheile. Denn in der C. lernt der Sänger Herr über seine Stimme werden, mit ihr spielen. Eben dieser Herrschaft und eben dieser Fähigkeit, mit ihr spielen zu können, bedarf er aber auch für den ausdrucksvollen Gesang, den er ja nur dadurch erreicht, dass ihm jede mögliche Nüance des Tones zu Gebote steht. In dem Coloraturstudium erwirbt er sich nun zwar zunächst nur die technische Seite dieser Fähigkeit; er hat dann aber, wenn er Geist und Empfindung besitzt, einen besseren technischen Boden für den Ausdruck, den er in seinen Gesang hineinlegen will, gewonnen, als wenn seine Stimme schwerfällig und unbiegsam geblieben ist. Für jene höhere geistige Biegsamkeit des Tones ist die physische und technische, welche durch Coloraturstudien erworben wird, die beste Vorbereitung. Es sollte daher kein Sänger dieselben ganz vernachlässigen, auch dann nicht, wenn er durch Stimme oder innere Neigung auf ein ganz anderes Gebiet angewiesen ist. Denn für jede Richtung des Gesanges wird er daraus Nutzen ziehen. Es versteht sich dabei von selbst, dass derjenige, der den Coloraturgesang nicht zum Hauptzweck seiner Studien macht, nicht alle Feinheiten desselben zu erlernen und die höchste Virtuosität darin zu erreichen braucht; aber Niemand sollte ihn ganz vernachlässigen — ein Grundsatz, der auch dahin verallgemeinert werden kann, dass jeder Sänger jede Art des Gesanges studiren sollte, das Ernste und das Heitere, das Tragische und Komische, das

Dramatische und Lyrische, den Bühnengesang, den Kirchengesang und das Lied, aber, je nach seiner Befähigung, ein Genre oder mehrere mit besonderem Fleiss und dem Bestreben, darin das Höchste zu leisten. Betrachtet man die menschliche Stimme, wie man es soll, als einen Organismus, so erscheint ausser den Tönen der ganzen Stimme, von denen die tieferen geringere Kraft und Biegsamkeit haben als die höheren, ein in der Höhe gelegenes Register von zarteren Tönen, Falsetstimme genannt, das durch Schwingungen eines Theiles der Stimmbänder gewonnen wird. Dieses Register, bei hohen Sopranen eben so leicht zu beobachten wie bei Männerstimmen, ist so recht zur C. geschaffen und verliert, zu grösseren Aufgaben verwandt, Reiz und Brauchbarkeit. Aus dieser physischen Anlage der menschlichen Stimme ergiebt sich die Berechtigung der C. ganz naturgemäss. Und insofern die Erfahrung lehrt, dass dies hohe Register am besten gedeiht, wenn die Kraft des tieferen nicht zu stark angespannt und namentlich nicht zu weit in die Höhe getrieben wird, kann man sogar als die normalste, vorzugsweise harmonische Stimmbehandlung diejenige bezeichnen, bei welcher der geistige Ausdruck in gewissen Grenzen gehalten wird, indem hiebei die verschiedenen Möglichkeiten, die Stimme erklingen zu lassen, am gleichmässigsten gepflegt werden. Behufs des lebendigeren Ausdruckes kann nun allerdings diese Harmonie, diese stete Berücksichtigung der Grenzen nicht immer in voller Strenge aufrecht erhalten bleiben; und es hängt dabei wesentlich von der physischen Kraft des Stimmorganismus ab, wie weit er die Grenzen zu überschreiten vermag, ohne im Ganzen in der Harmonie der Elemente, welche die Stimme bilden, gestört zu werden; im Allgemeinen aber kann man sagen, dass der Naturalismus der heutigen Zeit, das Streben nach Effect, nach Kraft, nach dramatischem Ausdruck, die Sänger in der Regel dazu verführt, die Grenzen zu überschreiten, wobei dann die menschliche Stimme schliesslich nur einseitig und verkümmert zur Entwickelung gelangt. — Je nachdem die Töne einer Passage an einander gereiht werden, kann man die *Staccato-*, *Marcato-* und *Legato*-C. von einander unterscheiden, ferner die C. im Tact von der rhythmisch freien, die C. im *Piano* von der im *Forte*, die ausdruckslose von der ausdrucksvollen; sodann ist noch zu sprechen von den Veränderungen in der Verzierung eines Gesangstückes, die der Sänger sich gestatten darf, von den Fehlern der C. und von den Mitteln, welche das Studium gewährt, um C. zu erreichen. — Die *Staccato*-C. ist diejenige, die sich am weitesten von der natürlichen Voraussetzung des Gesanges, der Verbindung des Tones mit dem Wort, entfernt. Denn wenn schon die Aneinanderreihung mehrerer Töne auf eine Sylbe ein Ueberwuchern des musikalischen Elementes über das sprachliche andeutet, so wird dies beim *Staccato* noch verschärft dadurch, dass hier auch der die Sylbe tragende Vocal wiederholt angesetzt, also nicht blos das Wort aus einander gerissen, sondern die Sylbe selbst zerpflückt wird. Das *Staccato* ist daher am seltensten in der Gesangkunst anzuwenden, wie es auch thatsächlich der Fall ist. Es gehört fast ausschliesslich den hohen Sopranstimmen und zwar demjenigen Register derselben an, das am weitesten von der Sprach- und Bruststimme abliegt, der Kopfstimme, die sich weder für schwere Betonungen, noch für die Verbindung mit dem Wort sonderlich eignet. Dies Register ist aber vorhanden und dem weiblichen Charakter, der anmuthigen Sinnlichkeit desselben, sehr wohl entsprechend; das *Staccato* der hohen Soprantöne ist von ausserordentlichem Reiz; so einseitig der Werth desselben auch sein mag, so wäre es doch Pedanterie, es gänzlich aus der Kunst ausschliessen zu wollen, vorausgesetzt, dass es nicht zu häufig und nicht am falschen Ort in Anwendung gebracht wird. Als Fehler im *Staccato* wäre namentlich zu bezeichnen, wenn der Ansatz der Töne zu hart genommen würde, ohne jenen leisen Anhauch (s. Hauch), der das Plötzliche des Toneintrittes mildert; Leichtigkeit und Schnelligkeit ergiebt sich meistens, wo das geeignete Register dafür vorhanden ist, von selbst. Um dieses Register bei Sopranstimmen, die in der Bildung begriffen sind, hervorzulocken, ist aber gerade das *Staccato*-Singen (z. B. in Accordgängen) das beste Mittel, und es ist dann die Aufgabe, die so zunächst nur ganz vorübergehend gewonnenen Töne festzuhalten und für höhere Leistungen, wobei aber allerdings ein gewisses Maass nicht überschritten werden darf, brauchbar zu machen. Ausserdem ist das *Staccato*-Singen bei allen

Stimmgattungen und Stimmlagen mitunter ein geeignetes Mittel, um einen leichten, präcisen und selbstständigen Ansatz der einzelnen Töne hervorzurufen, namentlich dann, wenn die entgegengesetzten Eigenschaften durch eine angeborene Neigung der Natur oder schlechte Gewohnheit in fehlerhafter Weise vorhanden sind. Die *Marcato*-C. bindet die einzelnen Töne, aber in der Art, dass jeder Ton einen kräftigen Accent bekommt. Während des Studiums kann sie wesentlich dazu dienen, den Sänger vor der Gefahr des Ineinanderziehens der Töne zu bewahren, weil sie seine Aufmerksamkeit scharf auf jeden einzelnen Ton lenkt; in der künstlerischen Anwendung bringt sie den Eindruck nachdrücklicher Energie, leidenschaftlicher Erregung hervor; zu häufig angewandt, drückt sie dem Gesang den Stempel des Manierirten auf, weil es unnatürlich ist, jeden einzelnen Ton gleichmässig zu betonen. Wie das *Staccato* vorzugsweise für hohe Sopranstimmen sich eignet, so wird das *Marcato* am häufigsten von Bassstimmen gebraucht werden können. Das *Staccato* und *Marcato* sind sich darin ähnlich, dass sie den einzelnen Ton scharf hervorheben, aber darin entgegengesetzt, dass das *Staccato* die leichteste und accentloseste, das *Marcato* die schwerste und accentuirteste Art der C. ist. Bei Passagen von ausserordentlicher Schwierigkeit stellt sich das *Marcato* als ein bequemes Hülfsmittel, um das Zerfliessen der Töne zu verhüten, leicht von selbst ein. Die *Legato*-C. ist die schönste, aber schwierigste Art der C. Sie besteht darin, dass sich die Töne ohne alles Ineinanderfliessen, aber doch ganz sanft und natürlich an einander reihen, wobei nur diejenigen Noten eine je nach dem Charakter des Tonstückes stärkere oder schwächere Betonung erhalten, die es durch den rhythmischen oder harmonisch-melodischen Zusammenhang verlangen. Sie ist darum die schönste Art der C., weil sie das Verhältniss des Einzelnen zum Ganzen (d. h. des einzelnen Tones zu der Kette der Töne, der er angehört) am vollkommensten wiedergiebt; die schwierigste, weil die natürliche Neigung der Kehle, die Töne in einander fliessen zu lassen, ohne jedes äussere Hülfsmittel, als welches wir das *Marcato* kennen lernten, überwunden werden muss. Diese Neigung beruht darauf, dass die Stimmbänder zu jedem höheren oder tieferen Ton verschieden gespannt werden müssen und dass zwischen dem Spannungsgrade, der etwa den Ton *c* giebt, und demjenigen des Tones *d* noch unendlich viele andere Spannungsgrade, die eben so vielen möglichen Tönen entsprechen, liegen. Der Sänger muss also von der Spannung des Tones *c* zu der des Tones *d* mit seinen Stimmbändern gleichsam springen, sodass die dazwischen liegenden Spannungsgrade ungehört vorübergehen und dennoch keine fühlbare Lücke entsteht. Bei dem Singen mit Worten bilden die Consonanten ein bequemes Mittel, um den Uebergang von einer Spannung zu der anderen ungehört vorübergehen zu lassen (obgleich einige Consonanten ebenfalls Gefahr bringen; s. Consonanten); bei der *Staccato*-C. ist ein Ton von dem anderen durch eine vollständige Pause getrennt, während welcher die Umstimmung der Stimmbänder vollzogen wird; bei der *Marcato*-C. sind weniger merkliche, aber doch kleine Pausen vorhanden und die Energie, mit der jeder einzelne Ton erfasst wird, begünstigt den Sprung; bei der *Legato*-C. werden dem Sänger alle diese Nachhülfen genommen. Je schneller nun die Passage ausgeführt werden soll, um so schwieriger wird natürlich jene Sauberkeit und Gleichmässigkeit zu erreichen sein, welche das künstlerische Ideal verlangt; doch ist dabei zu bemerken, dass sich nicht selten auch Sänger finden, welche eine schnelle Passage leichter gut machen, als eine langsame. Dies ist so zu erklären. In aller Kunst, in ganz besonderem Maasse aber in der Kunst des Gesanges, hängt die Güte der Leistung von der Lebendigkeit und Schärfe der inneren Vorstellung und von der dadurch hervorgerufenen Energie des Willens ab. Der Sänger findet seine Töne nicht durch irgend ein äusseres Mittel, wie der Klavier- und bis zu einem gewissen Grade auch der Violinspieler, er muss sie durch seine Phantasie erzeugen, indem er dabei auf einem ungesehenen und auch jeder anderen sinnlichen Wahrnehmung vollständig entzogenen Instrumente, den Stimmbändern, spielt; fehlt ihm die unmittelbare Gegenwart einer richtigen und lebendigen Vorstellung, hört er nicht innerlich die vorgeschriebenen Töne in vollständiger Reinheit, den vorgeschriebenen Rhythmus in voller Bestimmtheit, so ist er unfähig, eine befriedigende Leistung hervorzubringen. Für C. ist also zunächst erforderlich eine

schnelle Vorstellungskraft. Ist diese nicht vorhanden oder geht über der Schnelligkeit die Genauigkeit der Vorstellungen verloren, so fehlt die Grundbedingung für das Gelingen der C. Nun sind aber die geistigen Naturen verschieden organisirt. Der Eine stellt sich eine schwierige Passage leichter als ein Ganzes vor, wobei er dann zu einer grossen Schnelligkeit der Ausführung geneigt ist, während der Andere lieber das Einzelne scharf in das Auge fasst und darum besser mit einer gewissen Vorsicht und Langsamkeit die Schwierigkeiten überwindet. Naturen der ersteren Art sind eigentlich die vorzugsweise künstlerisch angelegten, während die letzteren mehr etwas systematisch Vorgehendes, Wissenschaftliches haben; doch muss auch bei jenen das Uebermaass verhindert werden; denn die volle Genauigkeit wird bei diesem auf einer gleichsam zusammenfassenden inneren Anschauung beruhenden Verfahren doch nicht immer erreicht; auch kommt es mitunter gerade auf einen langsamen Gang an, der dann Sängern dieser Art besonders schwer zu werden pflegt. — Im Allgemeinen sind C.n im Tact auszuführen und auf die Beseitigung jener Willkür, welche dazu geneigt ist, das Tempo bald zu beschleunigen, bald zurück zu halten je nach dem Maass der subjectiven Befähigung, der persönlichen Bequemlichkeit, ist mit grosser Strenge zu achten; solche Beschleunigungen und Verzögerungen des Zeitmaasses indess, die durch den musikalischen Gedanken oder den Wortsinn motivirt sind, sind, wie im Vortrag der Cantilene, so auch in der C. statthaft. Namentlich aber sind Cadenzen frei von allem strengen Zeitmaass. Die genaue rhythmische Eintheilung einer Cadenz ist durch Notenschrift eben so wenig zu fixiren, als die eines Recitativs. Dennoch ist nicht jede mögliche Eintheilung zu billigen, aber die strenge mathematische Ordnung, welche den Tact beherrscht, verlässt uns; erst mit der Zeit vermag sich das Gefühl des Sängers für die mehr innerliche, geistige Ordnung, die hier herrscht, zu bilden. Für die Anschauung würde einer jener Notographen, welche eine auf dem Klavier gespielte Tonfolge genau in der Zeitdauer, die wirklich beobachtet worden ist, notiren (durch gerade Linien, die genau in demselben Längenverhältniss zu einander stehen, wie die erklungenen Töne), den Rhythmus einer Cadenz oder einer Recitativphrase genau anzugeben im Stande sein. Nach dieser Richtung hin leistet der Notograph Etwas, was die übliche Notenschrift nicht im Stande ist, und würde beim Gesangunterricht mit grossem Nutzen zu verwenden sein. — Das Studium der C. hat im *Piano* zu beginnen. Wie oben bereits bemerkt wurde, sind der Regel nach C.n überhaupt *piano* auszuführen, erstens weil Verzierungen sich an die Töne der Melodie als ein leichter, gefälliger Schmuck anlegen sollen, zweitens weil C.n sich überhaupt vorzugsweise zur Anwendung im anmuthigen Gesangstyl eignen, drittens weil physiologische Gründe es erheischen, dass die Stimme, wenn sie ihre höchste Gelenkigkeit erreichen soll, von jedem stärkeren Athemdruck befreit bleibe. C.n im *Forte* sind der seltenere und schwierigere Fall. Doch haben auch sie ihr gutes Recht, theils des Ausdruckes wegen, theils um eine besonders hervortretende Wirkung virtuoser Kunstfertigkeit hervorzubringen. Was den ersteren Punkt betrifft, so wäre es z. B. ungereimt, wenn Norma die Passagen, welche sie Sever in der ganzen Leidenschaft ihres enttäuschten, verrathenen Herzens entgegenschleudert, nicht mit voller Stimme singen wollte. Eben so ist die glänzende Wirkung, welche hin und wieder eine im kühnen *Crescendo* aufsteigende Passage, ein mit voller Stimme angeschlagener Triller und Aehnliches hervorbringen, unläugbar. Die Kunst, C.n mit starkem Ton auszuführen, welche man den Bravourgesang im strengen Sinne des Wortes nennen könnte, bezeichnet einen Höhepunkt des Virtuosenthums. Doch darf dergleichen weder zu früh noch zu oft verlangt werden, sondern soll immer nur als eine besondere Ausnahme gelten. Denn im Allgemeinen widerstreiten kräftiger Ton und mühelose Beweglichkeit einander in dem Maasse, dass Sänger, die durch letztere Eigenschaft besonders hervorzutreten wünschen, sich sogar dauernd vor allzu grosser Kraftanstrengung zu hüten haben. Namentlich ist es gefährlich, unmittelbar nach Stücken, welche den ganzen Tongehalt der Stimme verlangt haben, sich an den Vortrag von schwierigen Passagen zu wagen. Jedenfalls wird dazu eine ungewöhnliche Naturbegabung, welche die äussersten Extreme in sich vereinigt, und ein sehr hoher Grad von Kunstbildung, künstlerischer Besonnenheit und Energie des Willens voraus-

gesetzt. — Wir haben ferner die ausdruckslose und die ausdrucksvolle C. unterschieden. Im strengen Sinne des Wortes soll freilich keine C. ganz ausdruckslos sein, insofern wenigstens die musikalische Dynamik zu ihrem Recht kommen muss, wie sie sich aus den rhythmischen und harmonisch-melodischen Verhältnissen ergiebt; doch giebt es allerdings viele Tonstücke aus älterer und neuerer Zeit, die in der C. keinen bestimmten Gefühlsausdruck verlangen. Da nun ferner, wie wir sahen, die C. sich vorzugsweise für das heitere Genre eignet, in welchem kein starker Pulsschlag der Empfindungen herrscht, so wird überhaupt in der C. kein sehr energischer Ausdruck Regel sein; aber es kann auch dies vorkommen und es ist dann ein Triumph des Sängers, wenn er einen hohen Grad von Kunstfertigkeit mit der höchsten Wärme des Ausdruckes zu vereinigen vermag. — Bekannt ist es, dass italienische Arien Aenderungen seitens des Sängers nicht nur gestatten, sondern verlangen. Sie verlangen es überall bei Fermaten, wo die Cadenz seitens des Componisten nicht ausgeführt, sondern nur angedeutet ist, sodann bei den Wiederholungen der Themen. Der Componist hat sich nämlich dann in der Regel begnügt, das Thema mit denselben Verzierungen wie das erste Mal in Noten zu setzen, weil er darauf zählte, dass sich das jeder Sänger nach seinem eigenen Geschmack variirt. Darauf ist in der italienischen Compositionsweise gerechnet. Auch ausser diesen ausdrücklich erwähnten Fällen finden sich mitunter Stellen, wo durch eine geschickt angebrachte Aenderung oder Verzierung dem Hörer eine angenehme Ueberraschung bereitet werden kann; doch kommt es darauf an, ein Tonstück nicht mit solchen Zuthaten zu überladen, den harmonischen Unterbau der Composition nie zu verletzen und die Verzierungen im Geiste des vorzutragenden Stückes zu halten. Letzteres ist sehr schwierig, denn es erheischt ein feines Verständniss für den Charakter eines Tonstückes und Erfindung. Die meisten Sänger begnügen sich freilich heute damit, die Aenderungen festzuhalten, die sie von ihren Lehrern oder durch andere Sänger erhalten haben; die erfinderischen Sänger sind selten geworden. In deutscher Musik sind dergleichen Veränderungen des ursprünglichen Textes fast nie anzuwenden. — Die Fehler der C. wurden theilweise bereits erwähnt. Der grösste Fehler ist die Uncorrectheit, jenes so oft gehörte Abjagen von Passagen, wobei fast alle Töne falsch sind. Es kommt auf den Grad der Uncorrectheit an, ob auch das grosse Publicum das merkt oder ob es sich verblüffen lässt und den sudelhaften Sänger mit Beifall belohnt; der Musiker wird freilich nie davon befriedigt sein. Der entgegengesetzte Fehler einer richtig ausgeführten, aber zu langsamen oder geistlosen C. ist weniger streng zu beurtheilen; denn Jeder, der C. erlernen will, wird sich eine Zeit lang mehr oder weniger in diesem Stadium befinden. Wer aber bei dem Publicum als Coloratursänger Glück machen will, muss es überwunden haben; sonst laufen ihm, was den äusseren Erfolg betrifft, die vorher genannten Sänger, welche sich die äussere Manier, die beim Coloraturgesang zu beobachten ist, einigermassen angelernt haben, auch wenn der musikalische Grund und Boden, auf dem sie stehen, ganz unterwühlt ist, dennoch den Rang ab. Eine gewisse Kühnheit in dem Herausschleudern der Passagen, kleine Nüancen im Rhythmus wie in der Tonstärke werden bei den Nichtkennern, welche den einzelnen Tönen nicht so genau zu folgen vermögen, nie ihren Eindruck verfehlen. Wenn Jemand also gewissenhaft das Coloraturstudium getrieben hat, so muss er auch noch den zweiten Schritt thun und seine Technik geistig zu beleben suchen; sonst ist alle seine Mühe vergebens gewesen. Es versteht sich dabei von selbst, dass kleine Ungenauigkeiten, die im Verlauf einer sonst guten und lebendigen Ausführung vorkommen, auch von einem strengeren Kritiker gern übersehen werden, wenn nur das Ganze den Eindruck der Solidität und Ordnung macht. Eine zu weit getriebene Pedanterie in allen Kleinigkeiten macht bei einer Kunst, welche auf die Gunst und den Erfolg des Augenblickes gestellt ist, das freie Hervortreten von irgend welchen geistigen Intentionen zu einer Unmöglichkeit, weil die Angst, es könnte irgend Etwas nicht ganz regelrecht gerathen, die Schwingen des Geistes lähmt. Wie es einem Redner leichter zu verzeihen ist, wenn ein Satzbau oder eine einzelne Wendung des Ausdruckes weniger glücklich ausfällt, als wenn er sich, um sich nur ja Nichts zu vergeben, zu einer kalt berechneten Vortragsweise verleiten lässt, so ist

auch dem Sänger Manches zu gestatten, wenn er mit warmer und wahrer Empfindung singt und im Ganzen eine durchgebildete Technik erkennen lässt. Allen Werth auf die unfehlbare Richtigkeit legen, führt zur Geistlosigkeit. — Wenn im Allgemeinen eine zu langsame C. fehlerhaft ist, so kann indess die zu schnelle C. eben so vom Uebel sein. Der Grad der Schnelligkeit hängt vom Zusammenhange eines Tonstückes ab; und der Fall kommt häufig genug vor, dass Scalen, Triller, Doppelschläge etc. langsam genommen werden müssen. Eben so ist auch die Accentuirung einer Passage immer in dem Maasse auszuführen, wie der Zusammenhang eines Tonstückes es verlangt. Moderne Musik verlangt nicht selten starke Lichter und Schatten, während die ältere ein gewisses Gleichmaass auch in der C. erheischt. Zwischen einer Händel'schen und einer Verdi'schen C. ist ein grosser Abstand. — Eine C. kann im Ganzen richtig sein, aber so, dass die Töne etwas in einander fliessen. Das ist eben so fehlerhaft, als wenn sie allzu sehr abgestossen sind, wofern der Componist nicht ausdrücklich *marcato* im Sinne gehabt hat. Sie müssen sich so deutlich von einander abheben, dass ein Musiker sofort im Stande wäre, das, was er gehört hat, auf Noten zu setzen, und doch auch gefällig und leicht an einander reihen. Das Eckige ist eben so unschön, als das Verschwimmende. — Ueber die Mittel zur Erlernung der C. ist Folgendes zu sagen. Grundbedingung ist, dass der Tonansatz leicht und doch präcis sei. Es versteht sich von selbst, dass im Anfang der Studien weder die äusserste Höhe, noch eine zu grosse Schnelligkeit verlangt wird. Darauf hat der Lehrer vornehmlich zu achten, dass alle Töne richtig genommen werden und dass die Verbindung der Töne so prompt und mühelos vor sich gehe, dass darin kein Hinderniss mehr liegt, mit der Zeit die Bewegung zu beschleunigen, sobald der Schüler den musikalischen Inhalt der vorzutragenden Passagen ganz inne hat und sich sicherer fühlt. Die aus der Natur der Musik sich ergebenden Accente kann man bereits frühzeitig anbahnen; wenn aber in einem einzelnen Fall der gleichmässige Fluss in der Ausführung dadurch gestört werden sollte, so hat es auch damit keine dringende Eile. Im Anfang der Studien sind ferner alle Passagen zu vermeiden, die eine besondere musikalische Schwierigkeit, gefährliche Intervalle, grosse Sprünge u. dgl. enthalten; auch hinsichts der Unterlegung der Vocale kann die Vorsicht beobachtet werden, dass o und u fortbleiben, Vocale, die überhaupt für die C. ungünstig sind. Das Coloraturstudium ist auch in den Fällen, wo angeborene Begabung vorhanden ist, ein mühsames und langwieriges, sobald man an der Forderung lebendigen Vortrags und technischer Vollendung mit aller Strenge festhält; es gehört viel musikalisches Talent, unausgesetzter Fleiss und eine sorgsame Achtsamkeit auf die Stimme selbst dazu. Glücklicher Weise gestattet das Coloraturstudium ein längeres Ueben, als der getragene Gesang, weil dem Material der Stimme weniger dabei abverlangt wird. Den Anfang der Uebungen bilden Scalen, Accordgänge, Doppelschlag und Triller, wozu bei grösserer Sicherheit auch die chromatische Tonleiter kommt; denn auf diesen einfachen Elementen beruht fast alle C. Nächstdem sind Solfeggien (von Nava, Concone, Mazzoni, Righini, Bordogni u. A.) in den Kreis der Studien zu ziehen, ausserdem auch die kleinen Etüden von Garcia, welche in seiner »Gesangschule« mitgetheilt sind und die auf der Durchführung eines kurzen Passagenmotivs durch die ganze Scala beruhen. Die italienischen Coloratur-Arien, welche den Schluss des Studiums bilden, von denen die leichteren aber bereits früher in den Unterricht aufgenommen werden können, werden zuerst am besten mit geringen Veränderungen gesungen; erst der fertige Sänger kann darin Kühneres wagen, denn diese Veränderungen sind es vorzugsweise, worin seine Technik zu glänzen hat.

G. E.

Colorirt, d. i. verziert, z. B. der Gesang (s. Coloratur).

Coltellini, Celeste, ausgezeichnete italienische Sängerin, war die Tochter des bekannt gewordenen Dichters Coltellini und 1764 zu Livorno geboren. Bereits 1781 betrat sie in Neapel sehr erfolgreich die Bühne. Dort hörte sie zwei Jahre später der Kaiser Joseph II., der ihr glänzende Anerbietungen für das Wiener Hoftheater machen liess, dem sie bis 1790 angehörte. Damals kehrte sie wieder nach Neapel zurück, wo sie noch bis 1795 öffentlich sang, sich dann mit einem Bankier ver-

heirathete und 1817 starb. Ihre Stimme war ein ausgeprägter, sehr klangvoller und kunstvoll entwickelter Mezzosopran, ihre Darstellung anmuthig belebt und graciös und ihre ganze Erscheinung lieblich und einnehmend.

Columbus, Dominicus, berühmter Sänger aus St. Severino, befand sich zuerst in kaiserlichen Diensten, dann aber, nach 1648, wurde er päpstlicher Sänger (s. Kircher, »*Musurgia*« *T. I, lib.* 7, C. 5, S. 598). †

Coma, Annibale, ein noch ums Jahr 1590 lebender italienischer Componist, von dessen gedruckten Werken folgende bekannt sind: »*Il primo Libro de' Madrigali a* 4 *voci*«; »*Il secondo Libro de' Madrigali a* 4 *voci*« (Venedig, 1588); »*Madrigali a* 5 *voci*« (Venedig, 1568). Letzteres Werk befindet sich auf der königlichen Bibliothek zu München. †

Coma, Antonio, italienischer Componist, der zu Anfang des 17. Jahrhunderts als Kapellmeister zu Cento lebte. Man kennt von ihm noch, 1614 in Bologna gedruckt, ein fünfstimmiges *Officium* und vierstimmige *Sacrae cantiones*.

Comanedo, Flaminio, italienischer Componist, geboren um 1570 zu Mailand, der nach Picinelli, »*Ateneo dei Letterati Milanesi*« S. 196, weithin berühmt war und von dessen Werken sechs gedruckt worden sein sollen. Genannter Autor führt jedoch nur den Titel folgender an: »*Canzonette a* 3 *voci*«, *lib. I* (Venedig, 1601); »*Canzonette a* 3 *voci*«, *lib. II* (Mailand, 1602); »*Madrigali a* 5 *voci*« (Venedig, 1615) und »*Vesperi a* 4 *voci con partitura per l'Organo*« (Venedig, 1618). Letztangeführtes Werk ist als das sechste, also letztherausgegebene, bezeichnet. †

Combi, Pietro, italienischer Operncomponist von untergeordneter Bedeutung, geboren 1810 zu Venedig.

Combinationstöne. Wenn man zwei beinahe gleich hohe Töne gleichzeitig erklingen lässt, so hört man ein eigenthümliches Zu- und Abnehmen der Tonstärke derselben, Schwebungen (s. d.) genannt. Je näher die Töne dem absoluten Einklange, um so langsamer werden jene Schwebungen, bis sie endlich bei vollkommener Gleichheit beider Töne ganz verschwinden. Je weniger genau jedoch die beiden Töne im *Unisono* stimmen, namentlich in tieferen Tonlagen, um so kräftiger treten die Einzelnheiten der Schwebungen hervor, sodass Scheibler (s. d.) vollkommen Recht hatte, wenn er diese Einzelnheiten der Schwebungen durch die Benennung Stösse (s. d.) kennzeichnete. Wenn der Unterschied der Schwingungszahlen zweier Töne so gross ist, dass sie in ein einfaches harmonisches Verhältniss treten, so wiederholen sich die Coincidenzen der Schwingungen in den beiden parallel mit einander fortgehenden Wellenzügen (s. Akustik) so häufig, dass das Ohr nicht mehr die einzelnen Tonverstärkungen getrennt als Schwebungen unterscheidet, sondern diese in gleichen Zeiträumen wiederkehrenden Eindrücke sich zu einem dritten tieferen Ton, einem sogenannten Combinationstone verbinden. Bei Tönen von 400 und 500 Schwingungen, welche im Intervall der grossen Terz stehen, fallen nach jeder vierten Schwingung des ersten und nach jeder fünften Schwingung des zweiten Tones die Bewegungen zusammen und verstärken sich, und dies geschieht während einer Secunde 100 Mal. Daher ausser den beiden genannten Tönen noch ein dritter vernommen wird, zwei Octaven unter dem tieferen jener beiden. Die zwei oberen Punktreihen



in der Figur sollen die Folgen der Schwingungen von Grundton und Terz bezeichnen, die Punkte der dritten Reihe entsprechen dem Zusammentreffen der Schwingungen in beiden Wellensystemen. Man bemerkt, dass auf fünf Schwingungen des höheren Tones eine Ab- und Zunahme der Intensität stattfindet, also wenn, wie oben erwähnt, 500 Schwingungen in der Secunde geschehen, müssen 100 Intensitätsphasen in derselben Zeit entstehen. Beim Ertönenlassen von mehr als einem Ton, Accorden, entstehen, da kein anderes Naturgesetz die ersterklärte Naturerscheinung aufhebt, mehrere C., und zwar je nach dem Stärkegrade der Grundtöne. Da nun jeder Ton an und für sich zusammengesetzt ist (s. Aliquottöne), so entstehen aus der Zusam-

menwirkung eines Tones mit seinen Aliquottönen ebenfalls C., die, dem Stärkegrad entsprechend vernehmbar, nach der Zahl des Aliquottones als C. erster, zweiter etc. Ordnung bezeichnet werden. Beispielsweise mögen hier die C. verschiedener Ordnung eine Stelle finden. Die erster Ordnung sind in Viertel-, die zweiter in Achtel- und die dritter in Sechszehntel-Noten notirt, während die primären in halben Noten verzeichnet sind.



Diese C., in der Musik von grosser Bedeutung, haben den Naturforscher Helmholtz auf die Entdeckung noch einer anderen Art C. geführt, welche, weniger musikalisch wesentlich, aber dennoch bei Tonzusammenklängen vernehmbar entstehen, wesshalb er, der Eigenthümlichkeit ihrer Entstehung gemäss, jeder Art einen besonderen Namen verlieh. Die besprochenen C. nennt er, da ihre Schwingungszahl der Differenz zwischen den Schwingungszahlen der primären Töne gleich ist: Differenztöne; während er die neu entdeckten, deren Schwingungszahl gleich der Summe der Schwingungszahlen der primären Töne ist: Summationstöne heisst. Für die einfachen Intervalle ergeben letztere sich nach dem Entdecker aus folgender Uebersicht:



Bei den letzten beiden Intervallen liegen die Summationstöne zwischen den beiden verzeichneten Tönen. In musikalischer Beziehung ist hervorzuheben, dass sehr viele Summationstöne sehr unharmonische Intervalle mit den primären Tönen geben, die, wären sie nicht so überaus schwach, äusserst störende Dissonanzen erzeugten. Ausführlicheres über die beiden Arten der C. findet man in dem Helmholtz'schen Werke »Die Lehre von den Tonempfindungen« 1865, S. 227 bis 236; ferner ebenda S. 298 bis 319 und S. 325 u. s. w. Die C., ein Hauptfactor der Klangfarbe der verschiedenen Instrumente, werden von einzelnen Tonwerkzeugen besonders stark erzeugt. Besonders geschieht dies bei Instrumenten, wo eine tonzeugende Luftmasse thätig ist, und diese von den Schwingungen der primären Töne oder deren Beiklängen in heftiger Art erregt ist. Solche Instrumente, wie z. B. die Physharmonica (s. d.), geben oft die C. in derselben Intensität, wie die primären Töne selbst. Die grösste Bedeutung nehmen aber die C. in der praktischen Musik ein, wenn man den akustischen Ursachen der con- und dissonirenden Eigenheiten unserer Tongeschlechter nachforschen will. Wer sich über die Ursachen der Consonanz und Dissonanz überhaupt zu belehren wünscht, findet in dem vorher erwähnten Werke S. 320 bis 354 und in dem von John Tyndall 1869 herausgegebenen »Der Schall« S. 358 u. f. das Ergebniss der neuesten Forschungen in diesem Wissensbereich. Um kurz zu sein, wollen wir hier die bei Dur- und Moll-Dreiklängen entstehenden C. zusammen aufzeichnen, und zwar so, dass wir uns auf die C. erster Ordnung beschränken, welche durch die Grundtöne und ihre ersten Obertöne gebildet werden, und daran unsere Betrachtungen knüpfen. Die Grundtöne der Klänge sind mit halben Noten, die C. der Grundtöne mit Viertelnoten, die C. von Grundtönen mit ersten Obertönen mit Achteln und Sechszehnteln bezeichnet. Ein Strich neben der Note bedeutet, dass sie etwas tiefer sein sollte als der vorgezeichnete Scalaton (s. Notenbeispiele auf S. 528). Bei den Dur-Dreiklängen geben die C. erster Ordnung und selbst die tieferen C. zweiter Ordnung, welche durch Achtelnoten bezeichnet sind, nur Verdoppelungen der

Accordtöne in den tieferen Octaven. Die höheren C. zweiter Ordnung, welche durch Sechszehntel notirt, sind ausserordentlich schwach, da unter übrigens gleichen Umständen die Intensität der C. abnimmt, wenn das Intervall der erzeugenden Töne zunimmt, womit wiederum die hohe Lage der betreffenden C. zusammenhängt. Bei

Dur-Dreiklänge mit Combinationstönen.



Moll-Dreiklänge mit Combinationstönen.



den Moll-Accorden dagegen bringen schon die leicht hörbaren C. erster Ordnung Störungen hervor. Sie liegen zwar noch nicht so nahe an einander, dass sie Schwebungen geben, aber sie liegen ausser der Harmonie. Beim Grundaccord und Sextenaccord setzen diese C., die mit Viertelnoten bezeichnet sind, einen *As*-dur-Dreiklang zusammen, beim Quartsextenaccorde treten sogar zwei neue Töne, nämlich *As* und *B* hinzu, die dem ursprünglichen Dreiklange fremd sind. Die C. zweiter Ordnung dagegen, welche mit Achtelnoten bezeichnet sind, kommen theils einander, theils den primären Tönen des Accordes und den C.n erster Ordnung so nahe, dass Schwebungen entstehen müssen, während diese Classe von Tönen bei den Dur-Accorden sich noch vollständig in den Accord einfügt. Dadurch kommt in die Moll-Accorde etwas Fremdartiges hinein, was nicht deutlich genug ist, um die Accorde ganz zu zerstören, was aber doch genügt, dem Wohlklange und der musikalischen Bedeutung dieser Accorde etwas Verschleiertes und Unklares zu geben, dessen eigentlichen Grund sich der Hörer nicht zu entziffern weiss, weil die schwachen C., welche die Ursache davon sind, von stärkeren anderen Tönen überdeckt werden und nur einem geübten Ohre auffallen. Daher sind die Moll-Dreiklänge so geeignet, unklare, trübe oder rauhe Stimmungen auszudrücken. Zuerst wurde der C. in einem Werke des Organisten Georg Andr. Sorge, »Vorgemach musikalischer Composition«, das 1740 erschienen ist, gedacht. Diese Erwähnung muss aber bei den Zeitgenossen wenig Aufsehen gemacht haben, denn zehn Jahre später erwähnt der berühmte italienische Violinist Tartini derselben in seinem »*Trattato di Musica*«, und alle Welt hielt seit dieser Zeit diesen für den Entdecker derselben, ja man sprach sogar nur von denselben als den Tartini'schen Tönen. Dieser gesellschaftliche Irrthum ist wohl besonders aus dem Umstande entsprungen, weil Tartini in den tiefer liegenden C.n den Schlüssel zur Harmonielehre zu finden glaubte, wie Rameau denselben in den harmonischen Ober- und Flageolettönen wählnte, und diesem Glauben durch Wort und Schrift überall Eingang zu verschaffen wusste. Seine Ueberzeugung in dieser Weise ging so weit, dass er den Satz aufstellte: »Jeder Ton, welchen man hören lasse, entstehe nur als Combinationston aus höher gelegenen der natürlichen Zahlenreihe 1, 2, 3 u. s. f. entsprechenden Aliquottönen«. Der Akustiker Chladni war eigentlich der Erste, der dieser Ansicht entgegen bemerkte, dass doch die erzeugenden Aliquottöne intensiver sich bemerkbar machen müssten, als die nur aus Combinationen verschiedener Tonwellen erzeugten tieferen C. Und wo wären nach der Tartini'schen Theorie die primitiven Tonzeuger zu suchen, da diese Theorie in der Consequenz doch auf jeden anderen Ton auch angewendet werden muss. Diese Tartini'sche Theorie führte jedoch zu einer praktischen Einrichtung beim Bau musikalischer Instrumente, über deren Werth, so wie ferneren Ausbildung noch bis heute nicht das letzte Wort gesprochen ist. Abbé Vogler in seinem sogenannten Vereinfachungssysteme der Orgel hat auch diesem Gedanken einen praktischen Ausdruck gegeben durch Combination zweier höhere Töne gebenden Orgelpfeifen, um mittelst dieser einen tieferen zu erzeugen und in dieser Weise die tiefsten Orgelstimmen durch schon vorhandenes, sonst einzeln verwerthbares Material zu ersetzen. In der Michaeliskirche zu München soll sich ein derartiges Register befinden. Dasselbe, um den 10-Meterton zu erzielen, lässt Pfeifen

der fünfmetrigen Octave mit 3,33-metrigen Orgelpfeifen gleichzeitig ertönen. Diese nach Vogler's Disposition ausgeführte Einrichtung der Orgel ist zwar Raum und Geld sparend, allein einer grösseren Verbreitung hat dieselbe bis heute sich noch nicht zu erfreuen gehabt, da die 10-Metertöne, auf solche Art erzeugt, doch in der Tonstärke den anderen Orgeltönen zu sehr nachstehen, um als Fundamente von wirklicher Bedeutung zu sein; ein selbstständiges Register mit 10 Meter langen Pfeifen übertrifft an Kraft mehrere solcher Combinationsregister. Zwar behauptet Schafhäutl, dass in der Orgel des Conservatoriums zu München sich ein von Walker akustisch construirt gebautes fünfmetriges Register befindet, das, in obiger Art aus 2,5- und 1,77-metrigen Pfeifen combinirt, einem Register, dessen Töne aus 5 Meter langen Pfeifen kommen, vollkommen die Waage halte, weil die Tonquantitäten beider Pfeifen an demselben in richtiger Art erzeugt; doch ist dies wohl nur mehr oder weniger Täuschung. Nach unserem Wissen, durch die Erzeugnisse der mehrreihigen Sirene (s. Sirene) und der Physharmonica belegt, wird diese combinirte Tongabe sich erst in höchster Intensität geben lassen, die dann erst annähernd künstlerischen Ansprüchen zu genügen vermag, indem die Intensität der C. denen der Zeugertöne wenigstens beinahe gleich: wenn, wie oben erwähnt, die Wellensysteme beider Zeugertöne rückwirkend auf die tonzeugende Luftmasse einwirken können und so innig durchwellt stets jede Pfeife zwar den Eigenton in höherer Intensität giebt, daneben aber schon den anderen Ton in seinen Tonwellen mitführt. Sollte eine derartige Erfindung in Zukunft gemacht werden, so würde nicht allein daraus ein Vortheil für die Orgelbaukunst entspringen, sondern auch vielleicht noch die Erfindung von Blasinstrumenten mit 10-Meterton anbahnen, deren Mangel bis jetzt bei den Harmoniemusiken sich in bedeutender Weise kundgiebt, wenn man beachtet, dass bei Conzerten, von Militärmusikern veranstaltet, sobald sie von wirklich unseren Kunstansprüchen genügender Wirkung sich ergeben sollen, stets mehrere Contrabässe thätig sein müssen. C. B.

Combu oder **Kombu** ist der Name einer der drei bekannten indischen Trompetenarten, welche unserer *F*-Trompete in der Stimmung



nicht unähnlich ist. Das Schallrohr bildet einen *Conus* (s. d.), von dem Anfang und Ende in gerader gleicher Richtung gestaltet; die Mitte des Rohres ist einmal kreisförmig kurz gewunden. 0.

Come (ital.), Vergleichungswort in der Bedeutung wie, kommt in folgenden häufigeren Zusammensetzungen vor: 1) *come prima* oder *come sopra*, d. i. wie vorher, wie oben, ein Kunstausdruck, dessen man sich bedient, wenn das ursprüngliche Zeitmaass eines Tonsatzes, nachdem es mit einem anderen abgewechselt worden ist, wieder in Geltung treten soll; jedoch bedient man sich zu diesem Zwecke häufiger und bezeichnender der Vorschrift *a Tempo primo* oder kurz *Tempo primo*. In Partituren und zwischen die Linien geschrieben gebraucht man den Ausdruck da, wo eine Stimme mit der darüber geschriebenen im Einklang gehen soll; wenn z. B. der zweiten Violine gleiche Noten wie der ersten vorgeschrieben sind, so tritt die Bezeichnung *come sopra* als Abbreviatur in das System der zweiten Violine, um die Mühe des nochmaligen Hinschreibens derselben Noten zu ersparen. 2) *come sta*, d. i. wie es (geschrieben) steht, eine Vorschrift, die Willkürlichkeiten und Verzierungen in der Ausführung begegnet und eine genaue Beobachtung der bezüglichen Noten verlangt.

Comelli, Giovanna Serafina, s. Chaumel.

Comes (lat.), s. Gefährte und Fuge.

Comes, Giovanni Battista, berühmter spanischer Tonsetzer, geboren um 1560 in der Provinz Valencia, galt als der Meister der Kunstschule zu Valencia. Seine Werke standen in hohem Ansehen und waren in den Kirchen Spaniens sehr verbreitet.

Comes oder **de Comitibus,** Natalis, italienischer Gelehrter, von dessen Leben nur bekannt ist, dass er im J. 1582 gestorben ist und meist in Venedig gelebt hat. Unter vielen Werken hat er auch eine Mythologie verfasst, die selbst eine Ueber-

setzung ins Französische erlebte und in der viele die Musik betreffende Stellen enthalten sind. Als solche werden von Walther und Gerber verzeichnet: *Lib. I*, C. 4 und 10; *Lib. II*, C. 6; *Lib. III*, C. 19; *Lib. IV*, C. 5, 10 und 12; *Lib. V*, C. 1, 2, 5 und 6; *Lib. VI*, C. 14 und 15 und *Lib. VIII*, C. 14 und 15. †

Comettant, Jean Pierre Oscar, französischer Musiker und Schriftsteller der Gegenwart, geboren am 18. April 1819 zu Bordeaux, studirte auf dem Pariser Conservatorium von 1839 bis 1844 und genoss daselbst Elwart's Unterricht in der Harmonielehre und den Carafa's in der höheren Composition. Nachdem er sich durch verschiedene Arbeiten in Paris einen Ruf als Componist erworben hatte, reiste er 1852 nach Amerika und verweilte drei Jahre in den Vereinigten Staaten. Diesen Aufenthalt mit den damit verknüpften Erlebnissen hat er in seinem Buche »*Trois ans aux états-unis*« (Paris, 1858) sehr gewandt und interessant geschildert. In weiterer Verfolgung der schriftstellerischen Laufbahn hat er noch die musikalisch anziehenden Bücher »*Histoire d'un inventeur du dix-neuvième siècle: Adolphe Sax, ses ouvrages et ses luttes*« (Paris, 1860) und »*Porte-feuille d'un musicien*« (Paris, 1861) veröffentlicht und ist als hochgeschätzter musikalischer Kritiker in verschiedenen politischen und musikalischen Journalen aufgetreten. Von seinen compositorischen Arbeiten, die gegen die schriftstellerischen mehr und mehr zurückgetreten, sind ein- und mehrstimmige Gesänge, so wie Klavierstücke im Druck erschienen. — C.'s Gattin ist eine kunstgebildete Sängerin, welche früher ziemlich häufig ihr Talent wohlthätigen Veranstaltungen widmete.

Comi, Gaudentius, italienischer Componist von Instrumentalwerken, geboren 1749 zu Civita-Vecchia, liess sich 1784 in Paris nieder, wo er sich einigen Ruf in der damaligen Musikwelt erwarb.

Comin, Giacomo, italienischer Componist, wahrscheinlich derselbe, welcher in der »*Hist. de la Musique*« *T. I*, S. 221 Cominy und als Musikmeister der Königin Margarethe, Gemahlin Heinrich's IV., ums Jahr 1589 genannt wird. Von demselben sind »*Correnti e Balletti alla Francese, a 2 e 3 voci*« im Druck erschienen. †

Comis, Michele, italienischer Componist, der in der Mitte des 16. Jahrhunderts lebte. Obwohl er in der »*Prattica musica*« des Cereto auffallender Weise als einer der grössten Tonsetzer seiner Zeit aufgeführt wird, ist doch weiter Nichts über denselben bekannt geblieben.

Commer, Franz, Professor der Musik und Mitglied des Senats der Akademie der Künste zu Berlin, wurde am 23. Januar 1813 zu Köln geboren und genoss daselbst, während er seine Schulbildung auf dem Jesuitengymnasium erhielt, den musikalischen Unterricht Leibl's und Joseph Klein's. Seine Fortschritte waren der Art, dass er bereits 1828 eine Anstellung als Organist bei den Carmelitern und gleichzeitig als Sänger der Domkapelle in seiner Vaterstadt erhielt, bis er sich 1832 zu weiterer Ausbildung nach Berlin begab, wo er sich im Orgelspiel bei A. W. Bach, in der Composition bei Rungenhagen vervollkommnete und die musikalischen Vorlesungen A. B. Marx's an der Universität hörte. Bald darauf wurde ihm das Ordnen der Bibliothek des königl. Musikinstituts (seit 1845 mit der königl. Bibliothek vereinigt) übertragen, welche Arbeit ihn in Verbindung mit dem Musikforscher K. v. Winterfeld brachte und ihn zu fortgesetzten Bemühungen im antiquarisch-musikalischen Interesse anregte; häufige Reisen vermehrten seine Kenntnisse auf diesem Kunstfelde noch wesentlich. Im J. 1844 wurde er zum königl. Musikdirector, ein Jahr später zum Mitglied der Akademie der Künste ernannt. Fast gleichzeitig erhielt er die Stelle eines *Regens chori* an der katholischen St. Hedwigskirche und als Gesanglehrer an der Elisabethschule und wurde 1850 Lehrer und Repetitor an der königl. Theatergesangschule, Gesanglehrer am französischen Gymnasium, so wie an der Vorschule des Friedrich-Wilhelms-Gymnasiums. Im J. 1844 begründete er im Verein mit H. Küster und Th. Kullak den noch jetzt bestehenden Berliner Tonkünstlerverein. Seine Bemühungen im theoretisch-, wie im praktisch-musikalischen Interesse sah er durch die ganz oben genannten Titel und Würden, durch verschiedene Orden und Medaillen, so wie durch die Ehrenmitgliedschafts-Patente mehrerer musikalischen Gesellschaften und Vereine anerkannt. Von seinen Compositionen sind



Kirchenwerke verschiedener Art, Lieder und Gesänge, auch einige Klaviertänze im Druck erschienen; ungedruckt geblieben sind von grösseren Arbeiten: die Oratorien für Männerstimmen und Orchester »Der Zauberring« und »Kiffhäuser«, ferner Messen und Cantaten, die Musik zu den »Fröschen« des Aristophanes und der »Elektra« des Sophokles u. s. w. Endlich ist noch der von ihm veranstalteten verdienstvollen Herausgabe der Sammelwerke *»Musica sacra saeculi XVI—XVII«*, *»Cantica sacra«* und *»Collectio operum musicorum batavorum«* zu gedenken. Eine ausführlichere Biographie C.'s, von ihm selbst verfasst, nebst Verzeichniss seiner Werke enthält Ledebur's »Tonkünstler-Lexikon Berlins« (Berlin, 1861).

Commissura (lat.) war vor Zeiten der technische Ausdruck für eine harmonische Tonverbindung, bei der zwischen zwei consonirende Töne aus dem zunächst liegenden Intervalle eine Dissonanz eingeschoben wurde, z. B. also die Fortschreitung von *c* nach *e* durch *d*. *C. directa* hiess diese Verbindung, wenn sie auf einem guten Tacttheil stattfand; wenn auf einem schlechten dagegen: *C. cadens*.

Commodo, commodetto, commodamente (ital.), bequem, gemächlich, mässig belebt, ist die Vorschrift für einen gering bewegten, leidenschaftslosen Vortrag eines Tonstückes.

Communio (lat.), die Communion, d. i. die Gemeinschaft, bezeichnet gemäss 1. Cor. 10, 16 das heil. Abendmahl, in musikalischer Beziehung die während Spendung des Abendmahles ausgeführten Gesänge (s. Messe). Da ursprünglich während dieser Feierlichkeit der 33. Psalm gesungen wurde, so belegt man auch diesen mit dem Namen C.

Comola, Angelo, ausgezeichneter italienischer Kirchensänger, geboren um 1769 zu Isoletta bei Vercelli, war ein Musikschüler des Canonicus Saltelli. Zuerst als Sänger an der Kathedrale zu Vercelli angestellt, brachte er es nach und nach bis zur Würde eines Canonicus in Varallo, wo er 1823 starb. Auch als Tonsetzer hat sich C. ausgezeichnet und selbst componirte Messen und Motetten hinterlassen, die jedoch nicht im Druck erschienen sind.

Compagnia del Gonfalone (ital.) war der Name einer geistlichen Schauspielergesellschaft, welche sich 1264 in Rom als besondere Brüderschaft bildete, um in der Passionswoche die Leidensgeschichte Christi dramatisch darzustellen, was durch Declamation, Gesang und Action geschah. Später wurde der dramatische Theil der Aufführung von dem musikalischen getrennt, welcher letztere sich noch sehr lange Zeit mit Beifall erhielt. Es dürfte nicht zu kühn erscheinen, wenn man bis hierher die Spuren des Oratoriums zurück verfolgen wollte. Im J. 1549 soll Papst Paul III. die Vorstellungen der Gesellschaft verboten haben.

Compan, Honoré, französischer Violinist und berühmter Harfenspieler in Paris, dessen Blüthezeit kurz vor die französische Revolution fällt. Als Lehrer und Componist der Harfe war er hochgeschätzt und veröffentlichte u. A. eine Schule (Paris, 1779) und Conzerte für die Harfe (Paris, 1783).

Comparation der Verhältnisse (lat.: *comparatio intervallorum*), s. Vergleichung.

Comparetti, Andreas, Professor der Anatomie zu Padua, geboren 1746 zu Friaul, gestorben 1801, hat *»Observationes anatomicae de aure interna comparatae«* (Padua, 1789) herausgegeben, welches Werk nebst dem von Scarpo das vorzüglichste der Literatur über die Gehörwerkzeuge bei Menschen und Thieren in jener Zeit war und bis in neuere Zeit hinein Geltung bewahrte. †

Comparse heisst in der Bühnensprache diejenige stumme Person, welche blos zur Schau auf dem Theater erscheint, ohne redend oder singend in den Gang der Handlung einzugreifen. Gebräuchlicher noch ist die Bezeichnung Statist. Comparserie bedeutet, dieser Erklärung entsprechend, die gesammte Anordnung in einer Bühnendarstellung, soweit sie die stummen Personen und ihr massenhaftes Erscheinen bei Aufzügen, Gefechten, Schlachten u. s. w. betrifft. Die Oper, in der die Augenweide fast ein integrirender Bestandtheil ist, nimmt natürlich glänzende Comparserien, wo es nur angeht, in Anspruch. In Schauspielen pflegt man sie besser nur anzudeuten, wobei freilich, namentlich bei kleineren Bühnen, oft die lächerlichsten Ungeschicktheiten mit unterlaufen.

Compenius. Unter diesem Namen sind mehrere in Mitteldeutschland ansässig gewesene Orgelbauer bekannt, wesshalb sich annehmen lässt, dass sie einer Familie

angehörten. Derjenige dieses Namens, von dem uns am meisten und zwar durch Prätorius bekannt geworden, Esaias C., war um 1560 geboren und lebte um 1600 als fürstl. Braunschweig'scher Orgel- und Instrumentebauer, so wie als Organist in Braunschweig. Er war nicht allein ein geschickter Meister in seinem technischen Fache, sondern er dachte auch über Verbesserungen in seinem Berufe nach. So erwähnt Prätorius eines Tractates, den C. geschrieben haben soll, in welchem »die Abtheilungen des hölzernen Pfeifenwerkes und andere hieher gehörige Dinge fundamentaliter und nach geometrischem Berichte ausführlich an den Tag gegeben werden sollen«; 1618, als Prätorius dies berichtete, muss dieser Tractat schon fertig gewesen sein, doch ist derselbe nicht durch den Druck veröffentlicht worden. Derselbe Autor sagt *Tom. II,* S. 140 von C., dass derselbe schon ums Jahr 1590 die »Doiflöt« (Doppelflöte) erfunden habe. Diese Orgelstimme ist von Holz, gedeckt, 2,5 und 1,25 Meter gross, hat an jeder Pfeife zwei Labien (s. d.), die einander gegenüber befindlich sind, und hat mehr Stärke als eine gewöhnliche gedeckte Flöte. Prätorius setzt noch hinzu: »Ist aber noch zur Zeit nicht gemein«. Später verbreitete sich diese Orgelstimme immer mehr und im Anfange dieses Jahrhunderts fand man sie in vielen Kirchen Thüringens. Als von C. erbaute Orgeln nennt Prätorius: das hölzerne prächtige Werk im Schlosse zu Hessen (?) welches 27 Stimmen mit 2 Manualen und Pedal zeigt, 1612 erbaut wurde, später, 1616, als Geschenk an den König von Dänemark ging und in der Kirche zu Friedrichsburg aufgestellt wurde; dann die grosse Orgel zu Bückeburg mit 48 klingenden Stimmen, drei Manualen und Pedal, 1615 erbaut, und schliesslich die Orgel in der Moritzkirche zu Halle, 1625 vollendet. — Ebenfalls hervorragend scheint der um 1540 zu Nordhausen geborene fürstlich erzbischöflich Magdeburgische Orgelbauer Heinrich C. gewesen zu sein, der selbst, wie sein kleines gedrucktes Werkchen: »Christliche Harmonia, zu Ehren dess new erwehlten Raths des 1572 Jahrs in Erffurdt, mit fünf Stimmen componirt« (1572) beweist, in der musikalischen Composition nicht unbewandert war, und dessen Gutachten über Orgelwerke, von anderen Meistern gefertigt, vielfach gesucht wurde. Er war der 19. unter den 52 Examinatoren des 1596 in der Schlosskirche zu Grüningen abgenommenen Werkes. Von seinen eigenen Orgelwerken sind zu nennen: Die Domorgel zu Magdeburg mit 42 Stimmen und drei Manualen nebst Pedal, 1604 fertig geworden, und das Werk im Kloster Riddageshausen mit 31 Stimmen, drei Manualen und Pedal. Mehr über diesen Meister sehe man in Draudius' *»Bibl. class. germ.«* und Prätorius, *T. II,* S. 172, 199. — Ein Dritter, vielleicht Sohn, Enkel oder sonstiger Verwandter eines der Vorigen, nämlich Ludwig C., war der Erbauer der Orgel in der Predigerkirche zu Erfurt, die 1649 vollendet worden ist; sonst ist über Letzteren Nichts bekannt (s. Adlung, *»Music. mechanic.«* S. 225). 2.

Compensations-Gewicht, s. Hülfsgewicht.

Compensations-Mixtur ist der Name einer von Friedrich Wilke, Musikdirector zu Neu-Ruppin, erfundenen und zuerst 1838 in der Orgel zu Salzwedel aufgestellten Pedalmixtur. Zweck derselben ist, den tiefsten Pedaltönen nicht nur möglichst schnelle, daher bestimmte Ansprache, sondern dem Pedale überhaupt eine so gleichmässige Tonstärke zu geben, dass auch geschwind vorgetragene Sätze in der untersten Pedaloctave eben so rund und deutlich wie in dessen oberster Octave hervortreten, welche Bestimmung sie nach dem Urtheile aller Sachverständigen, die sie bisher geprüft haben, erfüllt. Sie besteht 1) aus Tertie 1,00432 Meter; dieser Chor fängt auf C_1 an und hört auf G_1 auf, besteht daher nur aus acht Pfeifen, deren Intonation von D_1 an nach und nach immer schwächer und auf G_1 so schwach wird, dass der Ton wie verschwindend klingt. 2) Quinte 0,9369 Meter. Von C_1 bis A_1; zehn Pfeifen. Intonation von E_1 an wie vorher. 3) Prinzipal 0,6277 Meter. Von C_1 bis Gis_1; neun Pfeifen. Intonation von D_1 an schwächer. 4) Quinte 0,41846 Meter. Von C_1 bis Fis_1; sieben Pfeifen. Von Cis_1 an schwächere Intonation und weite Mensur, damit die Töne die möglichste Weiche erhalten. 5) Sifflöte 0,31385 M. Von C_1 bis F_1; sechs Pfeifen. Mensur und Intonation wie Quinte 0,41846 Meter. †

Compensations- oder **Compensirte Orgelpfeifen,** s. Orgelpfeifen.

Compère, Louis oder Loyset, auch unter dem Namen Sampson Loset C.

angeführt, ein berühmter Contrapunktist, der um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Flandern geboren ist. Baini bezeichnet C., denselben wahrscheinlich mit Loyset Piéton verwechselnd, mit dem Beinamen *le Normand*. Nach Fétis war C. zuerst Chorknabe an der Kirche St. Martin in St. Quentin und lebte hochgeehrt noch 1524 unter der Regierung Franz' I. Unzweifelhaft fast war er ein Schüler Ockenheim's zugleich mit Josquin de Près. Von seinen einst hochgeschätzten Werken ist nur wenig noch und zwar in Sammelwerken erhalten geblieben, so, nach Gerber, Einiges in einer aus den Jahren 1530 bis 1540 stammenden gedruckten Sammlung von Gesängen, von der die Bibliothek in Zwickau ein Exemplar noch besitzen soll. Ferner enthält die von Petrucci in Venedig gedruckte Messen-Sammlung ein Stück von C., eben so das Archiv der päpstlichen Kapelle eine fünfstimmige Motette im Manuscript, und endlich hat auch Fétis einige von C.'s Stücken aufgefunden und in (moderne) Partitur gesetzt.

Compiacevole oder **compiacevolmente** (ital.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung: gefällig, mit angenehmem Ausdruck.

Complaintes (franz.) ist der in Frankreich gebräuchliche Name für Volksgesänge oder Romanzen, die meist wehmüthige Schilderungen oder den Sänger selbst betreffende traurige Erfahrungen zum Gegenstand haben; Verse wie Musik sind in der Regel von einer und derselben Person. Die *Complaintes de la mendiante* zu Anfang des vierten Actes von Meyerbeer's »Propheten« sind eine dichterische Nachbildung eines solchen Gesanges.

Complementum intervalli (lat.) ist die Bezeichnung für die Quantität, die irgend einem Intervalle an der Octave fehlt oder das Intervall selbst, was mit dem gegebenen zusammen die Octave bildet. Dieser in früheren Lehrbüchern gebräuchliche Kunstausdruck ist jetzt veraltet.

Completorium (lat.; ital.: *Compieta*), d. i. die Vollendung, heisst der letzte Abendmahlsgottesdienst in den Klöstern nach der Abendmahlzeit, als Beschluss des geistlichen Tagewerkes. Nach der Regel des heil. Benedict bestand das C. aus drei Psalmen, dem 4., 90. und 133., wie es im Benedictiner-Brevier noch jetzt der Fall ist. Im 9. Jahrhundert kam ein Theil des 30. Psalmes hinzu, so wie der Lobgesang Simeon's »*Nunc dimittis*« mit einer eigenen Antiphon, worauf noch Gebete (jetzt eine einzige Oration folgten.

Complexio (lat., von *complecti*, d. i. zusammenfassen, abgeleitet) ist der Name für die Wiederholung des ersten Satzes in einem Tonstück am Schlusse desselben, oder für die Verkettung des Schlusses einer Periode mit dem Anfang einer bereits dagewesenen. †

Componion, ein von Winkel zu Amsterdam 1822 erfundenes, der Spieluhr ähnliches mechanisch-musikalisches Instrument, dessen innere Einrichtung Geheimniss des Erfinders geblieben ist. Dasselbe hatte einen Umfang von fünf Octaven (vom grossen *C* an bis zum viergestrichenen *c*) und spielte ganze Stücke, als Ouvertüren, Tänze, Variationen u. s. w. Das Merkwürdigste, wenn es nicht Humbug gewesen ist, war, dass es gewissermassen auch willkürlich fantasirte, indem es, als es im Winter 1822 in Amsterdam öffentlich vorgeführt wurde, u. A. einen Marsch spielte und denselben in's Unendliche veränderte, auf eine Weise, die nach Aussage des Erfinders niemals vorher bestimmt werden konnte.

Componiren (vom lat. *componere*, d. i. zusammensetzen, gebildetes Zeitwort) nennt man das Verfahren, Tonstücke nach den grammatikalischen und ästhetischen Regeln der Tonkunst anzufertigen.

Componist (franz.: *compositeur*; ital.: *compositore*), der Tonsetzer (s. d.).

Composition (ital.: *composizione* oder *componimento*) heisst überhaupt Zusammenstellung, Anordnung eines Mannichfaltigen, vorzüglich wenn sie nach einem durchgreifenden Hauptgedanken zu einem bestimmten Zwecke geschieht. In der Musik im Besonderen bezeichnet C. den Act des Componirens, die Abfassung neuer Tonstücke. Ausser der natürlichen Begabung, dem Vermögen, neue, eigenthümliche Gedanken, Motive, Melodien aus sich heraus zu schaffen, muss der Componist vollständige Kenntniss der ästhetischen und künstlerischen Erfordernisse der Musik

(s. Compositionslehre), vor Allem aber einen natürlichen, durch allgemeine geistige, wo möglich auch wissenschaftliche Bildung und durch Genuss und Studium guter Werke geregelten und verfeinerten Schönheitssinn, überhaupt Geschmack besitzen. — C. wird auch häufig gleichbedeutend mit Tonstück und im weiteren Sinne mit Tonsetzkunst gebraucht.

Compositionslehre ist die Gesammtheit aller Regeln, nach denen ein Tonwerk oder Tonstück grammatikalisch richtig verfertigt wird. Sie umfasst demnach die Gesammtheit aller Haupt- und Hülfskenntnisse der Musik, möge sie nun durch Instrumente, durch die menschliche Stimme oder durch beide vereint zur Darstellung gebracht werden. Oft versteht man aber darunter vorzugsweise die Harmonielehre mit ihren Theilen und Zweigen, der Rhythmik und Metrik, des Formenbaues, der Accord- und Stimmenführung, des Contrapunktes, Canons und der Fuge.

Compressionsbalg nennen einige Orgelbauer die Bälge, bei denen eine Druckfeder mit der Oberplatte in Verbindung gebracht ist. Näheres darüber findet man unter Balg. †

Comte, Antoine **le,** französischer Kirchencomponist, lebte zu Ausgange des 17. Jahrhunderts in Marle als Musikmeister an den Kirchen Sainte Marie und Saint Martin. Als Componist ist er nur noch durch eine im Druck erschienene »*Missa quinque vocibus ad imitationem moduli: O virum ineffabilem*« (Paris, 1685) bekannt.

Con (ital. Präposition) ist in den häufigsten Fällen durch die deutsche Präposition mit zu übersetzen. Als Vortragsbezeichnung kommt *con* oder mit dem Artikel vereinigt als *col* und *colla* in Verbindung mit Substantiven sehr häufig vor, wesshalb die gebräuchlichsten Verbindungen folgen mögen. Dieselben zu erschöpfen, ist unmöglich, und man suche die hier etwa noch fehlenden Verbindungen unter dem betreffenden Substantiv nach.

con abbandono, mit Hingebung,
con affetto (*affezzione*), mit leidenschaftlicher Empfindung,
con afflizione, mit Betrübniss,
con agilità, mit Leichtigkeit (Behendigkeit),
con agitazione, mit Erregung (Unruhe),
con allegrezza, mit Frohsinn (Munterkeit),
con alterezza, mit Stolz,
con amarezza, mit Bitterkeit,
con amore, mit Liebe (Hingebung),
con anima, mit seelenvollem Gefühl,
con brio, mit Schwung,
con calore, mit Wärme,
con celerità, mit Schnelligkeit,
con collera, mit Zorn,
con commodo, mit Gemächlichkeit,
con delicatezza, mit Zartheit (mit feinem Geschmack),
con desiderio, mit Sehnsucht,
con devozione oder *divozione*, mit Frömmigkeit,
con diligenza, mit Fleiss (mit sorgfältigem Vortrag),
con discrezione, mit Rücksicht (in Bezug auf die Hauptstimme),
con disperazione, mit Verzweiflung,
con dolce maniera, in einschmeichelnder Art,
con dolcezza, mit Süssigkeit (Anmuth),
con dolore oder *con duolo*, mit Schmerz (mit schmerzlichem Ausdruck),
con eleganza, mit Zierlichkeit,
con elevazione, mit Erhebung (gehobener Stimmung),
con energia, mit kräftigem Nachdruck,
con entusiasmo, mit Begeisterung,
con espressione, mit Ausdruck,
con estro poetico, mit dichterischer Begeisterung,
con fermezza, mit Festigkeit,
con festività, mit festlichem Ausdruck,
con fiducia, mit Zuversicht,
con fierezza, mit Wildheit (Dreistigkeit),
con fiochezza, mit Heiserkeit (in Buffopartien),
con forza, mit Kraft, kraftvoll,
con fretta, mit Eilfertigkeit,
con fuoco, mit Feuer, feurig bewegt,
con garbo, mit Artigkeit (Eleganz),
con gli, zusammengezogen *cogli*, mit den,
con grandezza, mit Hoheit,
con gravità, mit Ernst (Würde),
con grazia, mit Anmuth,
con gusto, mit Geschmack,
con impeto, mit Ungestüm,
con ira, mit Zorn,
con leggierezza, mit Leichtigkeit (mit leichtem Vortrage),
con lenezza, mit gemächlicher Geschmeidigkeit,
con mano destra, mit der rechten Hand,
con mano sinistra, mit der linken Hand,
con molta espressione, mit vielem Ausdruck,
con molta passione, mit vieler Leidenschaft,
con morbidezza, mit Weichlichkeit,
con moto, mit Bewegung,
con osservanza, mit Beobachtung,
con ottava, richtiger *coll' ottava*, mit der Octave (s. Acht),
con passione, mit Leidenschaft,
con precisione, mit Genauigkeit,
con rabbia, mit Wuth (Wildheit, Verwegenheit),
con sentimento, mit Gefühl,
con solennità, mit Feierlichkeit,
con sordino, mit dem Dämpfer,
con spirito, mit Geist, geistvoll,

con strepito, mit Geräusch, geräuschvoll,
con tenerezza, mit Zärtlichkeit,
con tinto, mit Färbung, nüancirt,
con tristezza, mit Traurigkeit (traurigem Ausdruck),
con un dito, mit einem Finger,
con variazioni, mit Veränderungen,
con vigore oder *con viguro,* mit Kraft (Stärke),
con vivacità oder *con vivezza,* mit Lebhaftigkeit,
con voce rauca, mit heiserer Stimme,
con zelo, mit Eifer,
con zurlo, mit Lüsternheit (Ausgelassenheit).

Conantius, Bischof zu Palencia (Palantia) im Königreiche Leon in Spanien im Anfange des 7. Jahrhunderts, war, wie Gerber mittheilt, auch Componist und soll viele damals beliebte Melodien gesetzt haben. Walther hingegen sagt, dass C. Bischof war und dreissig Jahre danach nur dem musikalischen Berufe sich gewidmet habe; Beide berufen sich auf dieselben Quellen: Brossard, »*Dictionnaire*« S. 379; Possevinus, »*Apparat. Sac.*« *T. I*, und Ildephonsus, »*Catalogus Virorum illustrium Hispanorum*«. 2.

Concatenatio (lat.), s. Ligatur.

Conceiçam. Unter diesem Namen kennt man drei portugiesische Musiker, die alle drei Lissabon zur Geburtsstadt hatten. Der älteste scheint Fr. Filippo da C. gewesen zu sein. Derselbe lebte in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts als Mönch wahrscheinlich zu Castella und soll sich eben so als Musiker wie als Redner ausgezeichnet haben. Nach den bei Crasbeek 1649 gedruckten Katalogen werden von diesem C. in der königlichen musikalischen Bibliothek zu Lissabon noch einige *Vilhancicos do Sacramento e Natal* aufbewahrt. Ferner siehe Machado, »*Bibl. Lus.*« *T. II*, S. 69. — Der zweite dieses Namens, Fr. Nuno da C., war ebenfalls Mönch, studirte aber so eifrig Musik, dass er zu Coimbra als Kapellmeister angestellt wurde, in welcher Stellung er 1737 starb. Derselbe soll viele Compositionen: Motetten, Hymnen, Psalmen u. s. w. hinterlassen haben, die jedoch alle noch in den portugiesischen Bibliotheken verborgen sind. Vergl. ferner Machado, »*Bibl. Lus.*« *T. III*, S. 501. — Der dritte, Fr. Pedro da C., ein Ordensgeistlicher, der als Dichter und Componist schon früh eines Rufes genoss (er starb am 4. Januar 1712, kaum 21 Jahr alt), hat nach Machado, »*Bibl. Lus.*« *T. III*, S. 569, folgende Werke hinterlassen: »*Musica a* 4 *Coros*«, zu einer Comödie; »*Loa com Musica a* 4 *Vozes*«; »*A Cetera, e Solfa de hum Vilhancico*«; »*Vilhancicos a* 8, 4 *e* 3 *Vozes*« und »*In Exitu Israel de Egypto, a* 4 *Vozes, fundadas sobre o Canto-Chão do mesmo Psalmo*«. 2.

Concentus (lat.), wörtlich übersetzt der Mitgesang, wird in verschiedener Bedeutung gebraucht. Zunächst bezeichnet man damit von Alters her die Uebereinstimmung mehrerer Stimmen mit einander, also die Harmonie. Wie die letztere, je nach den verschiedenen Kunstepochen mit einem anderen Begriffe verbunden war, so der C. Bei den Griechen z. B. war der C. der *Unisono*-Gesang von Männerstimmen, wenn es hoch kam, von Mädchen oder Knaben in der darüber gelegenen Octave verdoppelt; der englische Priester Beda venerabilis schreibt um 686 ausdrücklich, dass die Musik zu seiner Zeit »*concentu, discantu atque organis*« ausgeübt werde (siehe *Discantus* und *Organum*); kaum 250 Jahre später, zur Zeit Hucbald's, als sich die ersten Anfänge der Harmonie im modernen Sinne entwickelten, bestand der C. im Zusammenklang von Quarten und Quinten und gegenwärtig ist C. gleichbedeutend mit Accord überhaupt. Dieser Auslegung entsprechend, nannte man C. auch jeden mehrstimmigen Satz, ein Conzert für Gesang oder für Instrumente. Melchior Vulpius sagt wörtlich übereinstimmend mit Prätorius: »*Cantio, Concentus seu Symphonia est diversarum vocum modulatio, germanice: ein Concert*«. Auch der Chor der Ausführenden oder die Kapelle erhielten den Namen C.; so war z. B. der ganze C. gleichbedeutend mit dem, was wir den ganzen Chor, das volle Orchester nennen. — Eine abgesonderte Bedeutung hat der Begriff C. in der römisch-katholischen Kirchensprache. Hier bezeichnet man damit eine der beiden Hauptgattungen, in welche die Ritualgesänge des Gregorianischen Gesanges eingetheilt sind. Zum C. rechnet man diejenigen Gesänge, welche eine wirklich zusammenhängende, abgeschlossene Melodie haben und vom Chore gesungen werden, nämlich: 1) die grösseren und kleineren Responsorien, 2) die Antiphonien oder Wechselgesänge, 3) die Psalmodie und Hymnodie, 4) die Messgesänge des Gesammtchores, als: *Kyrie* (Litanei), *Gloria* (eng-

lische Lobgesang), Graduale, Alleluja mit und ohne Neuma, *Tractus*, Prosa (*Sequentia*), Glaubensbekenntniss, Offertorium, *Sanctus*, *Agnus dei*, Communion, 5) die rhythmische Recitation der Gesänge in den *horae canonicae* oder Tagzeiten der *Officia ecclesiastica* (der täglich festgesetzten sieben Bet- und Singestunden). Die übrigen Gesänge, welche nicht eigentlich gesungen, sondern nach dem *Modus choraliter legendi* vorgetragen werden, machen den *Accentus* (*ecclesiasticus*) (s. d.) aus.

Concert (ital.: *concerto*, vom lat. *concertare*, d. i. wetteifern) heisst zunächst ein grösseres Tonstück, welches darauf angelegt ist, einem oder mehreren Spielern Gelegenheit zu geben, durch dessen Vortrag einen hohen Grad mechanischer Fertigkeit und geistiger Ausbildung an den Tag zu legen. Während demnach gegenwärtig nur Instrumentalwerke diesen Namen führen, galt derselbe in früherer Zeit und ursprünglich auch für Gesangstücke bestimmter Art, welche geistliche oder Kirchen-Conzerte (*Concerti di chiesa*) hiessen. Auf instrumentalem Gebiete unterscheidet man von einander: das Kammer-Concert, eine Tonform, welche noch heute gepflegt wird, obwohl sie nicht mehr zur Kammer-, sondern zur eigentlichen Concertmusik gerechnet wird, und das *Concerto grosso*, welches in der neueren Zeit ganz ausser Gebrauch gekommen ist. Im Kammer-Concert ist eine Instrumentalhauptstimme wesentlich, welche von einem Solospieler ausgeführt, vom Orchester begleitet und durch eingestreute Ritornelle des letzteren mannichfaltig gemacht wird. Ebenfalls zu dieser Classe gehören das seltener vorkommende Doppel- (Double-) und Tripel-Concert, in denen im Unterschied vom Solo-Concert zwei oder mehrere Hauptstimmen oder concertirende Instrumente, von eben so vielen Spielern behandelt, wesentlich sind und vom Orchester begleitet werden. Das ganz ausser Gebrauch gekommene *Concerto grosso* behandelte mehrere Instrumente gleicher oder verschiedener Gattung concertirend bald wechselweise, bald vereint mit einander zwischen Sätzen des vollen Orchesters. — Was die geschichtliche Entwickelung des C.s betrifft, so erscheint Ludovicus Viadana als der Erste, welcher unter diesem Namen, der übrigens bereits vor ihm, mehr oder weniger identificirt mit *Concentus* (s. d.) im Sinne einer mehrstimmigen Composition überhaupt vorkommt, eine ganz bestimmte Tonform hinstellt. Es ist dies das *Concerto da chiesa*, deutsch das geistliche Concert, welches den mit allen denkbaren Künsten und Künsteleien des Contrapunktes überreich ausstaffirten Motetten mit ihren Textverrenkungen gegenüber, den Text in den Gesängen zur erforderlichen Deutlichkeit und zum Verständniss bringen sollte, wie es die einfache musikalische Declamation erfordert. Viadana setzte solche C.e theils für eine Stimme mit Orgelcontinuo, theils auch für zwei, drei oder vier Stimmen, ebenfalls mit Begleitung der Orgel. Bald traten auch noch andere Instrumente hinzu und man unterschied sie in solche *con* oder *senza stromenti*. Den Text gaben gewöhnlich Psalmenstrophen oder andere Bibelsprüche ab; der Umfang war knapp und kurz, doch war es Erforderniss, dass alle Stimmen als Hauptstimmen und durchaus obligat behandelt werden mussten. Neben der eben beschriebenen Art bildeten sich unter dem Namen Kirchen-Concerte auch bald reine Instrumentalstücke aus, die einsätzig und im ernsten Style geschrieben waren und in der Bewegung zwischen *Adagio* und *Allegro* wechselten. Aus dieser Form entwickelte Giuseppe Torelli (nach Quantz's Angabe), 1701 Concertmeister zu Anspach, das *Concerto da camera*, Kammer-Concert, welches bis heute seine Geltung bewahrt hat, obwohl es nur noch kurzweg C. heisst und auch nicht mehr zur Kammer-, sondern zur Concertmusik gerechnet wird. Nach Torelli bildeten diese Form Corelli, Geminiani und Vivaldi in zahlreichen Werken weiter aus; die Art des letzteren, das C. zu behandeln, adoptirten besonders Quantz und Franz Benda und verhalfen ihr über ein Menschenalter hindurch in Berlin zu einer bedeutenden Blüthe. Das Kammerconcert trat von Anfang an sonatenförmig auf und entwickelte sich seitdem auch unter gleichen Bedingungen wie die Sonate. Wie die letztere besteht es aus drei, seltener aus vier Sätzen, von denen der erste und dritte breit ausgeführt und von lebhafter Bewegung sind, der mittelste meist kurz ist und sich im langsamen Zeitmaass ergeht. Im ersten Satze geht in älteren C.n dem Eintritt der Solostimme meist ein längeres Ritornell des Orchesters voraus, das in kürzeren oder längeren Zügen die Hauptgedanken des Satzes vorführt. In neuerer



und neuester Zeit fällt dieses Ritornell nicht selten ganz fort, die Solostimme tritt nach wenigen Tacten Orchester-Introduction ein und bringt die Hauptgedanken gleich mit dem Orchester gemeinschaftlich. Das zweite Thema steht wie im Sonatensatze in der Dominant- oder Parallel-Dur-Tonart, in welchem der erste Theil mit einem Orchester-Ritornell, auch schliesst. Dann folgt die Durchführung und die Repetition des ersten Theiles; vor dem Schlusse tritt, als Specialität der C.e, eine länger oder kürzer ausgearbeitete oder vom Solospieler improvisirte Cadenz ein, aus fantasieartig behandelten thematischen Gestaltungen über die Hauptgedanken des Satzes bestehend, welche in ihrer kunstvollen Behandlung noch einmal Gelegenheit giebt, den vollen Glanz der Kunstfertigkeit, den der vortragende Virtuose besitzt, zu entfalten. Wenn der letzte Satz, wie nicht selten, ein Rondo ist, so richtet er sich nach dessen Form, wie man sie im Artikel S o n a t e beschrieben findet. Neben einem allgemein ästhetischen Zweck hat das C. noch den besonderen, den technischen und Charaktereigenthümlichkeiten eines Instrumentes, so wie der Leistungsfähigkeit des Spielers Gelegenheit zu möglichst vielseitiger Entfaltung darzubieten; der Componist schreibt also Tonstücke dieser Gattung nicht minder im Interesse der Kunsttechnik. Es kommt aber darauf an, dass diese nirgends zu leerer Aeusserlichkeit wird, sondern eine ästhetische Berechtigung behält, dadurch, dass sie als die dem betreffenden Instrumente charakteristisch eigene Ausdrucksweise auftritt und auch an sich musikalischen Gehalt besitzt. Nimmt daher das C. meistentheils eine gesteigerte Virtuosität beim Spieler zur Voraussetzung, so soll es doch nicht wegen dieser allein da sein, sondern soll wie jedes andere bedeutendere Tonwerk nicht minder einen hervorragenden Inhalt darbieten, nur dass dieser hier nicht so frei, sondern durch die Individualität des betreffenden Instrumentes immerhin erheblich bedingt und aus demselben heraus zur Ausgestaltung gelangt. Statt dessen haben allerdings verschiedene Umstände sich dahin vereinigt, diese Tonform sehr häufig zu einem gehaltleeren, mit Kunststücken und blossen mechanischen Schwierigkeiten ausgezeichnetem Virtuosenwerk zu erniedrigen, welches einer tieferen Empfindung und eines verfeinerten Kunstgeschmackes baar ist. Dieser Missbrauch ist von jeher als ein Hinderniss der allgemeineren Verbreitung des guten Geschmackes in der Musik betrachtet worden. Das C. fordert so gut, wie die Sinfonie und die Sonate einen bestimmten Charakter, welcher naiv oder heroisch, empfindsam oder leidenschaftlich sein kann, dann aber, gemäss jenen Kunstformen, klare, folgerichtige Entwickelung und Fortspinnung der Gedanken und abgerundeten Formenbau. Mozart's, Beethoven's, dann Mendelssohn's, Schumann's und Liszt's C.e stehen als vollgültige Beweise für die hohe ästhetische Berechtigung auch dieser Gattung da und zeigen, dass der Tonsetzer der Instrumentaltechnik vollkommen gerecht werden kann, ohne dem Ernst des Styles und der Bedeutsamkeit der Gedanken etwas zu vergeben. Das Orchester soll nicht nur vorhanden sein, um auszufüllen, Accorde auszuhalten oder das Soloinstrument mit an und für sich gleichgültigen Begleitungsfiguren zu unterstützen, sondern es soll an der Durchführung der Gedanken seinen wesentlichen Antheil haben, gleichsam ausführend und ergänzend, was das Soloinstrument nicht alles auszudrücken vermag, sonach mit diesem sich zu einem einheitlichen Tongemälde zusammenschliessen. — Werden die drei Sätze in gedrängter, weniger abgeschlossener Form in ein Ganzes zusammengegossen, so entsteht das *Concertino* oder Concertstück. Dasselbe besteht meist nur aus einem längeren Satze, in dem die Bewegung wohl einmal wechselt, oder ein Mittelsatz in einem langsamen Zeitmaasse episodisch vorkommt. — Was das gewöhnliche C. für ein Soloinstrument ist, sind das D o p p e l - und T r i p e l c o n c e r t für zwei und drei Soloinstrumente, von denen jedes, dem anderen gegenüber, berechtigte Hauptstimme ist. Es versteht sich von selbst, dass der Tonsatz wie im Duo und Trio polyphon ist, und dass das begleitende Orchester dieselbe wesentliche Stelle einnimmt, wie beim einfachen C. — Von der Bedeutung des Wortes C. als Kunstform abgesehen, belegt man mit diesem Namen auch jede M u s i k a u f f ü h r u n g, welche mehrere vollstimmige Tonstücke, worunter namentlich das oben beschriebene Instrumentalconcert gehört, in ihrem Programme führt. Nach den Hauptgattungen der aufzuführenden Tonwerke unterscheidet man verschiedene Arten von C.n, nämlich g e i s t l i c h e, in

denen Tonwerke religiösen, und weltliche, in denen solche nicht kirchlichen Inhalts vorgetragen werden; Vocalconcerte, in denen Gesangwerke, und Instrumentalconcerte, in denen Instrumentalwerke ausschliesslich oder doch vorwiegend vorgeführt werden. Geistliche C.e finden meist in der Kirche statt und werden daher auch oft Kirchenconcerte genannt; Oratorienconcerte in der Kirche oder im Saale. Ferner spricht man hinsichtlich der Besetzung von Grossen Concerten, in denen das ganze Orchester oder auch der Chor mit umfangreichen Werken zur Verwendung kommt, so wie auch Virtuosen und Solosänger mitwirken; ferner von Kammerconcerten, in denen nur Kammermusikstücke vorgetragen werden; von Sinfonieconcerten, die für Ausführung von Sinfonien und Ouvertüren ausschliesslich bestimmt, und von Virtuosenconcerten, welche Vorträgen im Solospiel hauptsächlich gewidmet sind. Endlich werden die aufzuführenden Tonwerke entweder, wie es meistentheils der Fall ist, von wirklichen Fachmusikern ausgeführt, oder von Kunstliebhabern. Nach diesem Unterscheidungsmomente nennt man jene Künstler-, diese Dilettantenconcerte. Alles Nähere, die Anordnung eines C.s in Betreff des Orchesters, dessen Besetzung (s. d.) und Aufstellung, so wie des Chores, ferner die Wahl und Anordnung der Tonstücke, welche die Richtung und Reinheit des Geschmackes, die Umsicht oder Beschränktheit des Anordners kennzeichnen, liegt ausser dem Bereiche dieses Artikels und ist an geeigneten Orten soweit als möglich in Betracht gezogen. Sollen die C.e, wie man mit Recht allgemein annimmt, wichtige Factoren zur Bildung und Veredelung des musikalischen Verständnisses, der sittlichen und intellectuellen Hebung und Veredelung des Publicums sein, so müssen an die Concertgeber in Bezug auf die Zusammenstellung ihrer Programme und deren Steigerung bedeutende Ansprüche gestellt werden. Das Programm an und für sich muss schon eine Art Kunstwerk sein, welches Mannichfaltigkeit und Einheit zugleich darzubieten hat, Einseitigkeit und Parteilichkeit ausschliesst und in interessanter und spannender Aufeinanderfolge in dem Schlusswerke auch zugleich seinen Gipfelpunkt findet.

Concertante (ital.) war in früherer Zeit eine Art mehrstimmiger Kammerstücke, entweder für Soloinstrumente allein, oder nach Art des *Concerto grosso* (s. d.) mit Orchester. Jetzt bezeichnet man mit diesem Ausdrucke ohne weitere Rücksicht auf Gattung und Form jedes Stück, worin concertirende Stimmen auftreten (s. *Concertando*).

Concertando oder **concertato** (franz.: *concertant*; deutsch: concertirend) nennt man diejenigen Stimmen eines Musikstückes, welche die Melodien entweder mit der Hauptstimme abwechselnd ausführen und verarbeiten, oder zwischen den Sätzen der Hauptstimme mit Solosätzen bedacht sind, um gleichsam unter sich selbst oder mit der Hauptstimme zu wetteifern (concertiren, von *concertare*). So spricht man z. B. von einer Arie mit concertirender Violine, Flöte, Clarinette u. s. w., wenn die betreffende Instrumentalstimme sich zur Singstimme nicht untergeordnet oder begleitend, oder blos ausfüllend verhält, sondern dieselbe theilweise ausschmückend umspielt, theilweise auch auf kurze Zeit deren Stelle übernimmt oder mit einer anderen selbstständigen, aber untergeordneten Melodie hinzutritt (s. auch obligat). In der älteren Vocalmusik hiess ein Complex von derartigen recitirenden oder concertirenden Stimmen der *Chorus recitativus*, zum Unterschiede vom grossen Chore, welcher *Chorus pro capella* oder Kapellenchor genannt wurde.

Concert-Arie, s. Arie.

Concertina, s. Ziehharmonica.

Concertino (ital.), das Concertstück, das kleinere Concert (s. Concert).

Concertist heisst entweder Derjenige, der im Concerte als Solist, sei es im Gesange oder im Instrumentenspiel, auftritt, oder auch Derjenige, der ein Concert veranstaltet, also der Concertgeber.

Concertmeister heisst in grösseren Orchestern der Anführer oder Vorspieler der ersten Violinen, der nach dem Musikdirector oder Kapellmeister die höchste Stellung einnimmt und die wichtigste Persönlichkeit des Orchesters ist, da er die Intentionen des Dirigenten den übrigen Instrumentalisten vermitteln muss und bei der Leitung

derselben fast eben so betheiligt ist, wie jener selbst, indem er Alles, was Auffassung, Zeitmaass, Schattirung u. s. w. betrifft, genau mit zu überwachen hat. Als Anführer der Violinen, der Hauptstimmen im Ensemble, muss er diese durch sein eigenes energisches Spiel zu beleben und zusammenzuhalten verstehen und durch sie den übrigen Gattungen des Orchesters den Impuls, die feste Stütze gewähren. In grossen, mit einem Gesangchore verbundenen Kapellen ist er vorzugsweise Anführer der Instrumentalmusik, wie denn in früherer Zeit auch der Dirigent der Instrumentalwerke den Titel C. führte, während der Kapellmeister hauptsächlich bei der Kirche, dem Theater und anderen aus Gesang allein bestehenden oder mit Gesang verbundenen Aufführungen amtlich thätig war. Aus allem diesem erhellt, dass der C. nicht blos ein ausgezeichneter Ripien- oder Orchesterspieler, sondern überhaupt ein tüchtiger Musiker und richtiger Kenner und Beurtheiler alles dessen sein muss, was zur guten Wirkung eines Instrumentalsatzes gehört. Nicht unumgänglich nothwendig ist es, dass er ein bedeutender Solo- oder Concertspieler ist, im Gegentheil sind gerade die wenigsten Virtuosen im Stande, den höheren Pflichten eines Anführers Genüge zu leisten. Gewöhnlich wird auch bei einem C. vorausgesetzt, dass er in Abwesenheit des Musikdirectors oder Kapellmeisters dessen Functionen zu übernehmen befähigt sei, ja bei manchen Orchestern, namentlich kleineren, ist der C. geradezu zugleich Musikdirector, studirt die Musikstücke ein und dirigirt sie bei der Aufführung von seinem Pulte aus. Sonst pflegt der C. als selbstständiger Dirigent an Stelle des Kapellmeisters nur in den vom Orchester begleiteten Concertvorträgen der Instrumentalvirtuosen zu fungiren. Hier drängt sich freilich mitunter die Wahrnehmung auf, dass C., die mit der Violine in der Hand, das Orchester bis in die kleinsten Bewegungen hinein durchaus in der Gewalt haben, unzulänglich sind, sobald sie als selbstständige Dirigenten auftreten. Es gehört zu diesem Amte also eine ganz eigene, keineswegs gering anzuschlagende Art von Befähigung. — In Hofkapellen und sehr grossen Orchestern ertheilt man den Titel C. auch den ersten Spielern anderer Instrumente, eben so ordnet man dem eigentlichen (ersten) auch noch einen zweiten C. bei, endlich werden mitunter fremde, im Orchester gar nicht beschäftigte Virtuosen zu C.n ernannt, aber selbstverständlich sind in solchen Fällen mit diesem Titel keine amtlichen Verpflichtungen oben beschriebener Art verknüpft, und derselbe ist lediglich als Auszeichnung zu betrachten, wie man sie hervorragenden Instrumentalisten zu Theil werden lässt.

Concerto di camera (ital.), s. Kammerconcert und Concert. — *Concerto di chiesa* (ital.), s. Kirchenconcert.

Concerto grosso (ital.), eine ältere, in früheren Zeiten vielfach gepflegte, zu Ende des 18. Jahrhunderts schon selten gewordene und heut zu Tage gar nicht mehr gebräuchliche Art von Concerten, ist ein Instrumental-Ensemblestück, in welchem eine grössere Anzahl von Soloinstrumenten, z. B. Violinen allein oder auch mit Blasinstrumenten verbunden, concertirend auftreten und mit dem grossen Orchester abwechseln. Die Composition eines *C. g.* war keine leichte Aufgabe, denn sie bestand nicht blos in der geschickten und geschmackvollen Vertheilung einer Hauptmelodie unter die concertirenden Instrumente, sondern musste auch wirklich polyphon, mit Bewahrung des Charakters als Hauptstimme für ein jedes Instrument gearbeitet sein. Die Form war sonatenartig. Als berühmteste und beliebteste Tonsetzer dieser Art von Instrumentalconcerten treten in der Geschichte der Musik hervor: Vivaldi, Corelli und Geminiani. Dadurch, dass man in diese Gattung nach und nach Spielereien und äusserliche Effecte hineintrug, dass man die Aufgabe überhaupt von ihrer Höhe herabzog und sich erleichterte, verrückte man den künstlerischen wie ästhetischen Standpunkt und trug zum Erlöschen der *Concerti grossi* bei.

Concertspieler, s. Concertist und Solospieler.

Concert spirituel (franz.), geistliches Concert, nannte man vorzugsweise das zu Paris im J. 1725 von dem Kammermusiker Anne Danican, genannt Philidor, Bruder des berühmten Tonsetzers begründete, und noch bestehende Concertinstitut, welches den Zweck hatte, an den Tagen, wo die Theater gesetzlich geschlossen bleiben mussten und auch andere öffentliche Unterhaltungen nicht stattfinden durften,

den Freunden der Musik wenigstens durch Aufführung geistlicher Tonwerke, die aber bald mit anderen ernsten Inhalts vertauscht wurden, Genuss und Unterhaltung zu verschaffen. In dieser Einrichtung bildete das Unternehmen eine Abzweigung der *Académie royale de musique* (Grossen Oper), war der Opernverwaltung untergeordnet und zahlte der letzteren eine jährliche Summe, die zu Philidor's Zeiten 6000 Livres betrug. Um 1734 nahm die Verwaltung das Privilegium zurück, übertrug es jedoch um 1748 wieder an zwei andere Unternehmer (Royer und Cappran). Unter weiteren Unternehmern bestand dasselbe bis zur Revolution, wurde nach der Schreckenszeit wieder errichtet, verlor aber späterhin immer mehr an Bedeutung, da die Concerte des Conservatoire eine gefährliche Concurrenz ausübten. In der Blüthezeit seines Bestehens fand das *C. sp.* in einem der grossen Säle der Tuilerien statt und hatte stets eine grosse Anzahl der besten Tonkünstler, die an den betreffenden Tagen nirgends in Anspruch genommen waren, zur Verfügung. Aufgeführt wurden in jener Zeit die grössten und besten Vocal- und Instrumentalwerke der angesehensten fremden und einheimischen Meister. Die Einrichtung ist übrigens in England und Deutschland vielfach nachgeahmt worden, ohne jedoch irgendwo zu dauerndem Bestande zu gelangen.

Concertstimme ist diejenige Melodie in einem Concerte (s. d.), welche die fesselndste Tonfolge, oft mit vielen Verzierungen versehen, in sich birgt, indem der Spieler derselben nicht allein Gelegenheit finden soll, seine seelische Empfindungsweise zu documentiren, sondern auch seine technische Gewandtheit. Man nennt die C. auch wohl Prinzipalstimme. Was die Notirungsweise derselben betrifft, so wäre zu wünschen, dass man stets der C. andeutungsweise die begleitende Hauptmelodie beifügte, weil dem Concertspieler dadurch das Einstudiren seiner Aufgabe wesentlich erleichtert würde. †

Concha hiess der Begründer einer der ältesten Musikalien-Verlagshandlungen in Berlin, welche unter der Firma Concha und Franke schon Ende des 18. Jahrhunderts Ruf in der musikalischen Welt hatte. Später führte C. allein das Geschäft bis gegen 1820 hin fort. Die Verlagsartikel gingen hierauf zum überwiegenden Theile an die Handlung von C. Paez über.

Concialini, Giovanni Carlo, auch Conciliani geschrieben, Castrat, war 1742 (nach Reichardt am 1. April 1745) zu Siena geboren und in seiner Glanzzeit als erster Sopransänger am Berliner Hoftheater thätig, nachdem er in München ausgebildet und zuerst aufgetreten war. Im J. 1765 debütirte er in Berlin; zwischen 1770 und 1780 wurde er dort hoch gefeiert und 1796 trat er mit einer Pension von 600 Thalern in den Ruhestand. Zuvor erhielt er die für jene Zeit bedeutende Gage von 3600 Thalern jährlich. Nach seinem Rücktritt von der Bühne wählte er Charlottenburg zum Wohnsitz; die Kriegsunruhen veranlassten ihn jedoch, auf Schloss Muskau in der Oberlausitz beim Fürsten Pückler ein Asyl zu suchen. Dort starb er am 28. Octbr. 1812. Die ehemaligen Wohlthätigkeits-Concerte in der Freimaurerloge zu Berlin waren sein Werk, und er hat auch für das Logen-Liederbuch einstimmige Gesänge componirt.

Concitato (ital.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung: angestachelt, aufgeregt, in rascher und heftiger Bewegung.

Concone, Giuseppe, berühmter italienischer Gesanglehrer und Componist allgemein gekannter vortrefflicher Singeübungen, wurde um 1810 zu Turin geboren und machte daselbst seine musikalischen Studien. Er trat zuerst als Operncomponist mit »*Un' episodio di San Michele*« in seinem Vaterlande hervor, verfolgte aber den Bühnenruhm nicht weiter, sondern ging 1837 nach Paris, wo er sich niederliess. Dort zählte er bald zu den bevorzugtesten Gesanglehrern, und auch die von ihm sehr sangbar und angenehm melodisch componirten Romanzen, Arien und *Duettini* wurden schnell beliebt. Vor Allem aber waren es seine praktisch angelegten Gesangsolfeggien für alle Stimmlagen, die seinen Ruf bis weit in das Ausland hinein verbreiteten. Das Sturmjahr 1848 und die Furcht vor der Revolution trieb ihn aus seinem glänzenden Wirkungskreise in Paris. Er kehrte in sein Vaterland zurück, das er fernerhin nur auf kurze Zeit verliess, und starb in Ansehen und geehrt zu Turin im Juni 1861.

Concordant (franz.: *Basse-taille*), die Baritonstimme, s. Bariton.

Concordanz (vom latein. *concordantia*) hiess in der älteren Musiksprache jeder befriedigende Zusammenklang von Tönen, sie mochten ein blosses Intervall oder einen Accord bilden. Der Ausdruck war also gleichbedeutend mit Consonanz (s. d.).

Condillac, Etienne Bonnot **de Mably,** der Begründer des Sensualismus unter den Franzosen, geboren zu Grenoble am 30. Septbr. 1714 und zuletzt Abbé und Mitglied der französischen Akademie der Wissenschaften, hat u. A. ein grösseres scharfsinniges Werk: »*Essai sur l'origine des connaissances humaines*« (2 Bde.; Amsterdam, 1746, deutsch von Hissmann, Leipzig, 1780) geschrieben, in dem das fünfte Hauptstück des zweiten Theiles im ersten Abschnitt vom Ursprunge und Fortgange der Sprache und Musik handelt. C. selbst starb auf seinem Gute Flux bei Baugency am 3. August 1780. 0.

Condrochius, Baptista, ein sonst unbekannter Schriftsteller, soll nach Blankenburg's »Liter. Zusätzen zu Sulzer« Bd. III, S. 205 in lateinischer Sprache ein Buch: »*De vitiis vocis libri II*« (Frankfurt, 1597) geschrieben haben. 0.

Conducimento (ital.; griech.: ἀγωγή; lat.: *ductus*), eine stufenweise Fortschreitung; dem entsprechend ist *c. retto* (*ductus rectus*) die aufsteigende, z. B. *g, a, h, c*; *c. ritornante* (*ductus revertens*) die absteigende, z. B. *c, h, a, g* und *c. circoncorrente* (*ductus circumcurrens*) die auf- und wieder absteigende stufenweise Fortschreitung, also *g, a, h, c — c, h, a, g*.

Conducten (von dem lat. *conducere*, d. i. zusammenführen) ist der Name für die Verbindungen, besonders für die aus zinnernen Rohren gefertigten, in der Orgel, welche Wind den Orgelpfeifen zuführen, die nicht unmittelbar auf der Windlade stehen; sie müssen also einentheils in der Windlade und anderentheils in der entsprechenden Pfeife enden. Diese C., gewöhnlich zinnerne Cylinderrohre, müssen sich nach der Grösse der Pfeifen richten; so sind die ersten vier Pfeifen im zehnmetrigen Werke 28 Millimeter im Durchmesser; für die ersten von 7,5 Meter 24 Millimeter; für die ersten von 5 M. 20 Mm.; zu 3,75 M. 18 Mm.; zu 2,5 M. 16 Mm.; zu 1,88 M. 14 Mm.; zu 1,25 M. 12 Mm.; zu 0,9 M. 10 Mm.; zu 0,6 M. 8 Mm. und zu den ersten Pfeifen von 0,3 M. 7 Mm. im Durchmesser. Diese Rohre werden auf Cylinderpatronen rundirt, geweisst, gelöthet, gewaschen und dick genug gemacht, dass sie beim Biegen nicht zerbrechen. Lange C. werden von Distanz zu Distanz durch ein Stück Holz oder einen Nagel unterstützt. Ein C. wird an seine Stelle dergestalt befestigt, dass man gehechelten Flachs, den man in Schreibfederdicke zusammen nimmt und ein Ende davon in Leim taucht, um das Ende des C.s wickelt und anleimt. In dieser Weise führt man den Wind den Prinzipal- und Cornetpfeifen zu. Hölzernen verlegten Pfeifen führt man durch hölzerne Knie den Wind zu. Um die Verwirrung der C. zu vermeiden, bedient man sich geschnittener Rinnen an einem Brette, das mehr oder weniger dick ist, je nach Grösse der Pfeifen. Das Ende dieses Conductenbrettes ist mit einem Brette benagelt oder beleimt, das die Löcher für die C. trägt, die aus der Lade kommen. Von diesen Löcheranfängen gehen schräg und parallel am Brette die Conductenrinnen in die Höhe und endlich perpendiculär in die obere Brettdicke. Die Rinnen werden mit Pergament überklebt. Man kann, je nachdem es der Platz verlangt, die Rinnen senkrecht oder horizontal führen. Je mehr man solche Conductenbretter macht, desto leichter wird die Orgel. Einige lassen alle Prinzipalpfeifen damit versehen, wie man dies besonders an alten Orgeln sieht, um einen Wald von C. dadurch zu ersparen. 2.

Conductor (engl.), der Kapellmeister.

Conductus (lat.), eine Art *Canticum*, welche Franco von Köln (vergl. Gerbert. »*Script.*« *III*. 12 »*Musica et cantus etc.*«) erwähnt.

Conestabile, Jean Charles, Marquis **de,** französischer musikalischer Schriftsteller, geboren um 1812 zu Perugia.

Conforti, Giovanni Battista, gab nach Gessner's »Bibl.« und Draudius' »*Bibl. Class.*« als noch junger Schüler des Claudio da Corregio unter dessen Aufsicht eine contrapunktische Arbeit: »*Opera prima de Madrigali a* 5 *voci*« (Venedig, 1597) heraus. Er ist vielleicht identisch oder ein Bruder des Giovanni Luca C.,

eines berühmten Contr'altisten aus Calabrien, der seit 1580 in der päpstlichen Kapelle war und der Erste gewesen sein soll, der einen Triller hat singen können. Aus unbekannten Gründen wurde er auf Befehl Sixtus' V. aus der Kapelle ausgestossen, doch 1591 wieder aufgenommen.

Conforto, Niccolo, vielleicht identisch mit dem vorzüglichen Violinisten Antonio Conforto, eines Schülers Pugnani's, hiess ein italienischer Componist, der in London sich hervorgethan hat. Dr. Burney, der dessen Andenken uns bewahrte, berichtet leider nicht mehr über denselben, als dass er 1757 in London blühte und seine Oper »*Antigono*« daselbst zwölfmal hinter einander gegeben wurde. Den Violinisten C. hörte Burney 1772 in Wien, wo er damals lebte. Von demselben existiren noch zwei Violinsonaten im Manuscript. †

Confrèrerie de la Bazoche (franz.) ist der Name einer der für Aufführungen geistlicher Schauspiele zusammengetretenen und vom König privilegirten Gesellschaften zu Paris gegen Ausgang des 13. Jahrhunderts. Dieselbe bestand aus französischen Geschichtsschreibern und ist merkwürdig durch Einführung der sogenannten Moralitäten, einer Art geistlicher Mysterien, in welchen nicht nur die Personen der biblischen Geschichte, sondern auch die biblische Moral in ihren Beziehungen zum Leben, scholastische Lehrsätze und sittliche Zustände und Begriffe überhaupt dramatisch abgehandelt wurden.

Confrèrerie de St. Julien des Menestriers, s. Menestrels.

Confusion (franz.; ital.: *confusione*), die Verwirrung, s. *Imbroglio.*

Congregazione del oratorio (ital.) des Neri, s. Oratorium.

Coni oder conische Pfeifen, s. *Conus.*

Coninck, François **de,** belgischer Pianist und Componist, geboren am 20. Februar 1810 zu Lebbeke in Flandern, ist seit 1832 als Musiklehrer in Brüssel ansässig.

Conjuncta (lateinisch) erklärt Tinctor (»*Term. mus. diff.*«) für das Verwandeln eines regulären (leitereigenen) Ganztones oder Halbtones in einen irregulären (leiterfremden) Halbton oder Ganzton durch Hinzusetzen des ♭ *rotundum* oder ♮ *quadratum.*

Conjunctarum *tertia*, *extenta* und *ultima* (lat.) nannte man die drei äussersten Töne (*b*, *c*, *d*) des Tetrachordes *Synemmenon* (s. Tetrachord).

Conjunctio (lat.) nannten die musikalischen Theoretiker des Mittelalters das Intervall in seiner melodischen Wesenheit, also das Nacheinander der beiden ein Intervall bildenden Tonstufen, nicht das gleichzeitige Erklingen derselben (vgl. Tinctor, »*Term. mus. diff.*«).

Conrad, Benedictinermönch im Kloster Hirschau, um 1131, ein Gelehrter von einem zu seiner Zeit umfassenden Wissen, denn er war gleich bedeutend als Philosoph, Rhetor, Dichter und Musiker. Er war ein Schüler des Abts Wilhelm und hat seinen Namen durch einen Tractat »*De musica et differentia tonorum*« bis auf die Gegenwart gebracht. Einige Historiker, z. B. Forkel, Gerber, Lichtenthal u. s. w. führen auch einen Benedictiner C. aus der Diöcese Köln an und schreiben diesem den eben genannten Tractat zu, wogegen der Geistliche von Hirschau einen Tractat: »*De musica et tonis*« geschrieben haben soll, jedoch scheinen beide Personen und Abhandlungen ein und dieselben zu sein.

Conrad, ein deutscher Benedictiner, der in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts lebte und wahrscheinlich in Wien studirt hatte. Er war 1423 zu Gottwig in seinen Orden getreten, kam bald darauf nach Mölk und wurde 1426 zum Abt des Klosters Obernburg erwählt, als welcher er am 16. Mai 1441 daselbst starb. C. war in der Theologie, Mathematik, Medicin und Musik wohl bewandert und hat Abhandlungen verschiedener Art geschrieben. Musikalisch ist nur eine derselben bemerkenswerth, betitelt: »*Reductio gradualis in Introitibus, Antiphonis, Kyrie-eleison, Gl. sequentiis, Offertoriis, communionibus*« (vergl. Kropf, »*Bibl. Mellic.*«). †

Conrad von Queinfurt, Pfarrer zu Steinkirchen am Queis, gestorben 1382, wird als Derjenige genannt, der das erste deutsche Kirchenlied, einen Ostergesang:

»Du lenze guot« anfangend, dichtete und wahrscheinlich auch componirte. Die fünfte Strophe desselben lautete:

»in Fröuden groz lat ir iuch hiute hören
lat klingen hellen süezen klanc,
ihr lein in kirchen, ir pfaffen in den kooren
zem widergelt si iur gesanc.
nu singet: »Christus ist erstanden
wol hiute von des todes banden« etc.« 0.

Conrad, Karl Eduard, talentvoller Dilettant, geboren am 14. Octbr. 1811 zu Paunsdorf bei Leipzig. Trotzdem er sich viel und eingehend mit der Musik beschäftigt hatte, trat er doch in die Beamtenlaufbahn und wurde Actuar beim Landgericht zu Leipzig. In dieser Stellung componirte er Orchesterstücke, ein- und mehrstimmige Gesänge und Tänze, die zum Theil beliebt wurden und Verbreitung fanden. Auch im leichteren Opernstyle versuchte er sich mit Gewandtheit und Glück; er schrieb für dieses Gebiet u. A.: »Der Schultheiss von Bern«, »Die Sängerfahrt« und »Die Weiber von Weinsberg«, von denen letztere Oper in Leipzig und an anderen Bühnen mit Erfolg zur Aufführung gekommen ist. In allen seinen Compositionen bekundete C. gefällige Erfindung, technische Gewandtheit und musikalische Belesenheit; Originalität und Tiefe gingen ihm ab. Im Begriff, nach Weinsberg zu reisen, wo seine dort spielende Oper gegeben werden sollte, starb er am 25. Aug. 1858 zu Leipzig.

Conradi, oder Conradine, erste Sängerin am Hamburger Theater von 1700 bis 1706, die ihrer körperlichen Schönheit, wie ihrer Stimme und natürlichen Fähigkeiten wegen sehr beliebt war. Sie war die Tochter eines Barbiers, um 1682 in Dresden geboren, und scheint wenig dazu vorbereitet zur Bühne gekommen zu sein, denn Mattheson, ihr Lehrer in Hamburg, erklärte ihre musikalische Bildung für durchaus ungenügend. Im J. 1706 wurde sie nach Berlin berufen, wo sie am Hofe Friedrich's I. in zwei Opern sang. Hier lernte sie der Graf Gruzéwski kennen, der sie 1711 heirathete, worauf sie dem Theater entsagte. Sie starb um das Jahr 1720. Vergl. L. Schneider, »Geschichte der Oper« S. 26—27.

Conradi, August, einer der fruchtbarsten, kenntnissreichsten und begabtesten der deutschen dramatisch-musikalischen Componisten, wurde am 27. Juni 1821 zu Berlin geboren. Dort erhielt er auch seinen ersten Unterricht in der Musik, zunächst im Pianofortespiel, und machte seine höheren Studien im Generalbass und Contrapunkt als Schüler der königl. Akademie der Künste hauptsächlich unter Rungenhagen's Anleitung und zwar so erfolgreich, dass er in der Zeit von 1840 bis 1842 wiederholt Preise davontrug. Im J. 1843 wurde er als Organist an der Kirche des Invalidenhauses in Berlin angestellt, ertheilte Musikunterricht und componirte fleissig im ernsten Style. Eine seiner damals geschriebenen Sinfonien in *A*-moll fiel einem musikalischen Abenteurer, Namens Löffler, in die Hände, der sie unter seinem eigenen Namen im Theater an der Wien zu Wien aufführen liess und unberechtigter Weise reichen Beifall und grosse Ehre davontrug. Ein Zufall brachte diese Mystification bis zu C., der im Herbst 1846 nach Wien reiste, seine Sinfonie nochmals, aber selbst aufführte, und da mittlerweile der Sachverhalt in die Oeffentlichkeit gedrungen war, in ausserordentlicher Weise gefeiert wurde. Berühmt geworden und hoher Pläne voll, kehrte C. nach Berlin zurück, versank aber, von dem Tode seines Vaters überrascht, in einen bedenklichen Trübsinn. Damals lernte er Liszt kennen, der ihn zu bewegen wusste, mit nach Weimar zu kommen und im ungezwungenen künstlerischen Umgange, von dem Beide profitirten, wieder mit Lebenslust und Schaffensmuth erfüllt zu werden. Als Kapellmeister fungirte C. nun seit 1849 am Stadttheater zu Stettin, am alten königsstädtischen Theater zu Berlin (1851), in Düsseldorf, Köln, am Kroll'schen und neuen königsstädtischen Theater zu Berlin, am Wallner-Theater (1858) und am Victoria-Theater, ebenfalls zu Berlin, in welcher letzteren Stellung er sich noch gegenwärtig befindet. C. ist einer der fleissigsten und geschicktesten Tonsetzer der Gegenwart, der über alle technischen Mittel des Orchesters mit Gewandtheit verfügt. Dass die meisten seiner Werke seicht und Gelegenheitscom-

positionen sind, hat seinen Grund in dem Umstande, dass er fast ausschliesslich von Vaudeville- und Possentheatern mit Accordarbeiten und von den Verlegern mit Arrangements beschäftigt wurde. Als Componist unzähliger Berliner Localpossen hat er sich sogar ganz ausserordentliche Popularität erworben, ebenso durch überaus zahlreiche Tänze, Märsche, ferner durch Klavierstücke, Lieder und Gesänge. Aber er hat auf der anderen Seite durch Opern (»Rübezahl«, »Musa, der letzte Maurenfürst«, »Die Braut des Flussgottes«), ferner durch Sinfonien, Ouvertüren, Streichquartette und Kirchenstücke bewiesen, dass sich sein grosses Talent auch wahrhaft künstlerisch und bedeutsam auszusprechen vermag, sodass man bedauern muss, dass die Verhältnisse ihn gezwungen haben, seinem musikalischen Ideale gänzlich untreu zu werden.

Conradi, Johann Georg, deutscher Operncomponist, lebte gegen Ausgang des 17. Jahrhunderts als Kapellmeister in Oettingen und war einer der Ersten, die überhaupt deutsche Opern schrieben. Die frühesten Werke dieser Art, welche auf dem Repertoire der ersten stehenden deutschen Oper in Hamburg sich befanden, waren meist die von C. Mattheson nennt in seinem »Musikal. Patrioten« folgende Titel: »Ariadne«, »Diogenes«, »Numa Pompilius«, »Carolus Magnus«, »Jerusalem«, »Sigismundus«, »Gensericus«, »Pygmalion«, sämmtlich in den Jahren 1691 bis 1693 aufgeführt, und setzt hinzu, dass sie grossen Beifall gefunden hätten.

Conring, Hermann, einer der vielseitigsten Gelehrten seiner Zeit, geboren am 9. Novbr. 1606 zu Norden in Ostfriesland, gestorben als Professor und dänischer Staatsrath am 12. Decbr. 1681 zu Helmstedt, hat u. A. auch über Musik, namentlich über die Musik der Alten geschrieben.

Consalvo, Tito, angesehener italienischer Musikschriftsteller, geboren zu Anfang des 19. Jahrhunderts, lebt in Neapel.

Conseguente (ital.) nennt man auch wohl den Gefährten in der Fuge, eben so im Canon die nachahmende Stimme (ital.: *Risposta*).

Conservativ (von dem lat. *conservare*), ein in neuester Zeit aus der Politik auch häufig in die Kunstsprache übergeführter Ausdruck, welcher das Streben bezeichnet, die als mustergültig anerkannten Normen der classischen Meister zu erhalten (conserviren) und auch für die Gegenwart allein massgebend sein zu lassen. Obgleich der Stillstand schon in der physischen Natur und weit mehr noch in der Natur vernünftig freier Wesen ausser dem Plane ihres Urhebers lag, also ein absoluter Conservatismus auch in Sachen der Kunst unnatürlich und ein Frevel gegen die Weltordnung ist, in der sich Alles zum Besseren erheben soll, so giebt es doch ein weises und vorsichtiges Schonen der bestehenden Formen, welches niemals aus den Augen gesetzt werden sollte, sofern theils das Bessere noch nicht gefunden ist, theils das Bestehende die meist nur langsam gedeihenden Keime des Besseren in sich hält.

Conservatorium (ital.: *conservatorio*; franz.: *conservatoire*; vom lat. *conservare*, d. i. conserviren, erhalten) nennt man eine höhere Lehranstalt für Musik, in welcher befähigte junge Leute zu Tonkünstlern herangebildet werden; der Name bezeichnet den Zweck solcher Institute, die Tonkunst zu heben und zu fördern und in ihrer Reinheit zu erhalten. Die Einrichtung derartiger Musikschulen stammt aus Italien, wo sie zum grossen Theil fromme Stiftungen einer früheren Zeit waren, und die italienische Nation vor allem hatte ihnen auch in der That die Bildung einer ganz bedeutenden Anzahl von Künstlern und Künstlerinnen einestheils, als auch überhaupt die Verbreitung guten Gesanges und guter Musik über das ganze Land zu verdanken. Die ältesten Conservatorien waren häufig mit Hospitälern oder Waisenhäusern verbundene, durch die Spenden von Privatleuten unterhaltene fromme Stiftungen, in die musikalisch begabte Zöglinge, sowohl Knaben als Mädchen, aufgenommen wurden und sowohl freie Wohnung, Kost und Kleidung, als auch Unterricht theils im Gesange, theils auf Instrumenten erhielten. Gegen Bezahlung wurden auch Pensionairs zugelassen, die nicht in der Anstalt zu wohnen brauchten; doch fanden Knaben und Mädchen nicht in derselben Anstalt Aufnahme. Das älteste, berühmteste C. und zugleich das Vorbild für alle anderen war das 1537 gegründete *Conservatorio Santa Maria di Loretto* in Neapel. Der Stifter desselben, ein spanischer Geistlicher, Namens Giovanni di Tappia, hatte nicht nur sein eigenes Vermögen diesem Zwecke

geopfert, sondern auch, da dieses nicht ausreichte, den Rest der dazu erforderlichen Gelder mühsam zusammengebettelt, indem er von Haus zu Haus, von Ort zu Ort zog. Dieses C., wie in Folge dessen auch die drei anderen, später entstandenen Anstalten in Neapel, wurde ausschliesslich für Knaben eingerichtet. Leo, Durante, Scarlatti, Porpora u. s. w. waren im Laufe der Zeit hier Lehrer; Piccini, Sacchini, Cimarosa, Guglielmi, Anfossi, Paisiello u. s. w. genossen hier Unterricht. Zunächst entstand, da der Andrang von Zöglingen zu dem Tappia'schen Institute nach und nach allzu stark wurde, das *C. San Onofrio,* später das *C. della Pietà* und endlich 1589 noch das *C. dei poveri di Giesù Cristo,* an welchem letzteren Durante um 1715 oder 1718 Kapellmeister war, das jedoch nur noch kurze Zeit bestand. Zu Burney's Zeit, der von den Conservatorien in Neapel in dem 1. Bande seines »Reisetagebuches« ausführlichere Nachricht giebt, zählte das erste 90, das zweite 120 und das dritte 300 Zöglinge; das vierte bestand nicht mehr. Jede der drei Anstalten hatte 30 Gesetze und stand unter der Leitung zweier Directoren, welche den Titel Ober-Kapellmeister führten, von denen der eine die Compositionen der Schüler nachzusehen und zu corrigiren hatte, der andere den Gesang überwachen und Lectionen geben musste. Ausserdem waren Lehrer mit dem Titel *Maëstri scolari* für den Unterricht auf Instrumenten angestellt. Man nahm im Allgemeinen nur Zöglinge von 8 bis 20 Jahren auf, und die Zeit, für welche dieselben zu bleiben sich verpflichten mussten, war für die jüngeren auf acht Jahre festgestellt; wenn man indess an dem einen oder anderen kein Talent entdecken konnte, wurde er bald zurückgeschickt. Während der politischen Unruhen im J. 1799 wurden die drei Conservatorien *Loretto, Onofrio* und *Pietà* auf eines reducirt, welches 1813 den Namen *Real collegio di musica* erhielt und 1818 in das vormalige Nonnenkloster San Sebastiano verlegt wurde. Director dieses Instituts war bis zu seinem Tode, am 17. Decbr. 1870, der seit 1861 erblindete Kapellmeister Saverio Mercadante, an dessen Stelle 1871 Lauro Rossi vom C. in Mailand trat. — In Venedig befanden sich vier, ziemlich auf denselben Fuss wie in Neapel eingerichtete und zu ihrer Zeit sehr berühmte Conservatorien für Mädchen, welche in Beziehung auf die Sitten sehr streng gehalten wurden und gewöhnlich so lange in ihrem C. bleiben mussten, bis sie sich verheiratheten. Die Namen dieser vier Anstalten waren: *Ospedale della pietà, de' mendicanti, degl' incurabili* und *Ospedaletto di San Giovanni e Paolo.* Je nach ihren Anlagen wurden die Schülerinnen nicht nur im Gesange, sondern auch im Spiel auf allen Instrumenten, und zwar von den besten Meistern, unterrichtet. Ein Kapellmeister führte die Oberleitung des Institutes und hatte an jedem Sonnabend und Sonntag, so wie an den grossen Festtagen öffentliche Musikaufführungen zu veranstalten, in denen auch sämmtliche den Gesang begleitende Instrumente, als Orgel, Violine, Violoncell, Contrabässe, Hörner u. s. w. durch Schülerinnen besetzt waren, ein Schauspiel, das in Verbindung mit den vielen schönen, vortrefflich gebildeten Singstimmen nicht verfehlte, stets eine grosse Menge von Kennern und Liebhabern herbeizuziehen. Nähere Nachrichten über diese venetianischen Conservatorien giebt Burney's »Reisetagebuch« I, 103 und Maier's »Beschreibung von Venedig«, woraus auch ein Auszug in das 14. Stück der »Musikal. Realzeitung« (Speier) Jahrg. 1788 eingerückt ist. — Alle übrigen Conservatorien in Italien, deren besonders Ober- und Mittelitalien in fast jeder bedeutenderen Stadt eines zählt, sind neueren Datums. Das wichtigste unter ihnen ist das 1809 vom Vicekönig Eugen zu Mailand begründete, dessen erster Director Bonifazio Asioli war und welches seit 1871 unter der Leitung des Professors A. Mazzucato steht. Um dem Verfalle, in den mehr oder weniger alle italienischen Conservatorien gerathen waren, zu steuern, berief der Unterrichtsminister eine Commission von Musikkennern im Mai 1871 nach Florenz. Diese constituirte sich unter dem Vorsitz G. Verdi's und reichte als Frucht ihrer Berathungen eine Denkschrift mit Vorschlägen zur Reform der italienischen Conservatorien ein, deren Realisirung man jetzt entgegen sieht. Dem C. in Mailand wird nach diesen Vorschlägen ein mehr internationaler, dem in Neapel ein streng nationaler Charakter verliehen. — Das grossartigste derartige Institut älterer und neuerer Zeit ist das *Conservatoire* zu Paris, welches in Folge dessen unter den musikalischen Bildungsanstalten der Gegenwart den ersten Rang

einnimmt. Das Bedürfniss einer Bildungsanstalt für Sänger hatte die Direction der Grossen Oper ursprünglich veranlasst, die erste Musikschule zu errichten, welche unter dem besonderen Schutze des Baron von Breteuil 1784 zur *Ecole royal de chant et de déclamation* erhoben wurde. Als in Folge des Mangels an Instrumentalmusikern für die 14 französischen Armeecorps der Convent im November 1793 die Errichtung eines *Institut national de musique* decretirte, erweiterte ebengenannte Singeschule ihren Lehrplan durch Aufnahme des Instrumentalunterrichts und erhielt 1795 eine neue vollkommenere Einrichtung und den Namen *Conservatoire de musique*. Die jährlichen Ausgaben wurden auf 240,000 Francs festgesetzt, die Zahl der Lehrer auf 115, die der Zöglinge, sowohl Knaben als Mädchen, die aber mindestens 10 und höchstens 20 Jahr alt sein durften, auf 600 bestimmt. Als jedoch 1802 der Etat der Anstalt auf 100,000 Francs herabgesetzt wurde, musste die Zahl sowohl der Lehrer als der Zöglinge beschränkt werden. Napoleon dotirte aber schon 1803 das *Conservatoire* mit noch reicheren Fonds, als ihm ursprünglich zu Gebote gestellt waren, sodass in den Haupt-Provinzialstädten sogenannte Succursalen (Filialschulen) errichtet werden konnten, in denen gleichfalls unentgeltlicher Unterricht ertheilt wurde. Die Bourbonen entzogen zwar später wieder den grössten Theil dieser Zuschüsse, und das Institut war auch ferner in dieser Beziehung vielen Schwankungen und Wechselfällen unterworfen, die aber nicht verhindern konnten, dass das C. blieb, was es von jeher war: die grossartigste musikalische Bildungsanstalt der civilisirten Welt. Der erste Director war Sarrette, der sich überhaupt um die Organisation die grössten Verdienste erworben hatte und von dem auch die ganze Idee der Vervollkommnung und der Erweiterung der Anstalt zu einem Staatsinstitute ausgegangen war. Neben dem Director bilden noch fünf andere Vorsteher die Glieder der Administration, nämlich der Secretär, der *Chef du matérial*, der Cassirer, der Bibliothekar und der Pensionsinspector, welche sämmtlich Tonkünstler von Distinction, die durch ihre Künstlerschaft den Beifall der Nation erworben haben, sein müssen. Im J. 1800 standen auf diesen Posten: Cherubini, nachmals Director bis zu seinem Tode 1842, Gossec, Méhul, Martini und Le Sueur. Von anderen ausgezeichneten Vorstehern und Lehrern seien aus dem Laufe der Zeit heraus genannt: Gossec, Garat, Paer, Baillot, Rode, Kreutzer, L. Romberg, Tulou, Habeneck, Catel, Caraffa, Halévy, Choron, Berlioz, Plantade, Bordogni u. s. w. Der Nachfolger Cherubini's als Director war Auber, dem 1871 Ambroise Thomas folgte, welcher letztere sich bereits durch Einführung der Musikgeschichte, Aesthetik und Akustik in den Lehrplan der Anstalt Verdienste erworben hat. Den männlichen Zöglingen wird überhaupt in 44 Classen Unterricht in allen zur Composition und praktischen Musik gehörenden Gegenständen, im Gesange, auf allen Instrumenten, so wie auch in der Declamation, französischen Sprache und im theatralischen Anstande ertheilt; den weiblichen in 22 Classen im Gesange und in der Aussprache, in der Harmonie, im Accompagnement, Klavier, theatralischen Anstande und in der Declamation. In der Anstalt zu wohnen, wie früher vorgeschrieben war, ist seit neuester Zeit nicht mehr unerlässliche Bedingung. Der Cursus beginnt am 1., resp. 2. Octbr. jedes Jahres. Jährlich finden vier grosse Prüfungen statt (im Januar, April, Juli und Mitte October), denen der Minister des Unterrichts und der schönen Künste beiwohnt. Zöglinge, die den ersten Preis in einer Classe erhalten, werden für ein Jahr als Hülfslehrer angestellt. Mitte Juli findet ein Concurs um den ersten Preis in der Composition statt, die Preisvertheilung erfolgt im Laufe des November im Opernhause. Wer den ersten Preis erhält, wird nach Aufführung seines Werkes durch ein grosses Orchester öffentlich als Laureat ausgerufen und feierlich gekrönt. Fast für alle Fächer der Musik hat das *Conservatoire* sorgfältig ausgearbeitete, werthvolle Lehrbücher oder sogenannte Methoden herausgegeben, welche in ganz Europa bekannt und eingeführt sind. Die Anstalt ist zugleich der Vereinigungspunkt für alle Musikliebhaber, und die öffentlichen Uebungen der Zöglinge, welche im October beginnen und den ganzen Winter hindurch, 14 (seit 1871 20) an der Zahl, in regelmässigen Zwischenräumen Sonntags folgen, gehören zu den glänzendsten Conzerten in Paris und zu den berühmtesten der Welt. Die bereits erwähnten sieben Succursalen des Pariser *Conservatoire* sind in Dijon,

Lille, Lyon (seit 1871), Marseille, Nantes, Rouen (seit 1871) und Toulouse errichtet. Strassburg hatte, so lange es französisch war, ein selbstständiges städtisches C., bis 1870 geleitet von Hasselmans; dasselbe wurde 1871 wieder hergestellt und als Director Franz Stockhausen eingesetzt. — Nach dem Muster des Pariser *Conservatoire*, aber im beschränkteren Umfange und mit bescheideneren Kräften, wurde 1831 zu Madrid das königl. C. der Musik und Declamation renovirt, dessen erster Director der italienische Gesanglehrer Francisco Piermarini war und welches gegenwärtig von Emilio Arrieta geleitet wird. Dasselbe war von den politischen Schwankungen der letzten Jahre nachtheilig beeinflusst, scheint aber jetzt aus eigener Kraft, so wie begünstigt vom jungen Könige Amadeus, einem bedeutenden Aufschwung entgegen zu gehen. — Gleichfalls nach französischem Vorbilde eingerichtet sind die vier belgischen Conservatorien zu Brüssel, Lüttich, Antwerpen und Gent, von denen die beiden ersten ganz aus Staatsmitteln erhalten werden und königliche Anstalten sind, das dritte nur einen Zuschuss erhält und sich sonst aus sich selbst erhalten muss, das C. zu Gent aber städtisches Institut ist. Was die belgischen Conservatorien zu ihrem Nachtheile von dem Pariser Muster unterscheidet, ist der Mangel einer sogenannten Studiencommission (*Commission des études musicales*), welche zur Seite des Directors eben so berechtigt erscheint, wie die Verwaltungscommission, die sich in den belgischen Insituten nur mit den ökonomischen und finanziellen Verhältnissen beschäftigt. Dadurch erhält die Direction einen absolut-despotischen Charakter, und wie sehr ein solcher die Interessen einer Anstalt schädigt, beweist die Thätigkeit des 1871 gestorbenen Directors Fétis am C. in Brüssel, der während seiner langen Amtsführung von 1838 bis 1871 alle besseren, selbstständigen Lehrkräfte zu entfernen wusste. Der jetzige Director Gevaërt bekundet den festen Willen, die eingerissenen Missbräuche wieder auszurotten. Er arbeitet damit auf günstigem Boden, denn die materielle Einrichtung des C. in Brüssel ist durchaus genügend, die Instrumente ausgezeichnet, die Bibliothek eine der vorzüglichsten und reichsten und die Zahl der Schüler und Schülerinnen, die 800 erreicht, eine überaus starke. Das C. in Lüttich, obwohl in seinen materiellen Mitteln beschränkter, sodass es bei der Anschaffung von Instrumenten und Musikalien immer gehemmt war, schwang sich unter Leitung Daussoigne-Méhul's und Soubre's empor und stellte in Bezug auf seinen Studienplan, der auf Bach und Händel basirte, Meister, die in Brüssel ganz und gar ignorirt wurden, und in Bezug auf tüchtige Lehrkräfte das Brüsseler C. zeitweise in den Schatten. Dasselbe wird von über 1000 Zöglingen besucht. Eine ehrenvolle, aber eigenthümliche, in Deutschland lange nicht genug gewürdigte Stellung, nicht blos in Belgien, sondern in der ganzen Kunstwelt nimmt das C. in Antwerpen ein. Hier fällt einmal der Schwerpunkt zum Segen des Ganzen auf den Director, Pierre Benoit. Dieser hervorragende Mann, als Director, Lehrer, Componist und Agitator für die patriotisch-flamändische, d. h. antifranzösische Richtung, ausserordentlich und erfolgreich thätig, hat den leitenden Grundsatz aufgestellt: »Die Musik ist die vollkommenste Nationalsprache; in ihr findet jede Race ihren vollkommensten Ausdruck, und eine Musikschule soll desshalb wie ein Tempel des Vaterlandes sein. Wir sind Germanen, Teutonen, Antilateiner und müssen uns fest zu den Deutschen halten, eben so sehr als Musiker wie als Bürger!« Da dieser Grundsatz mit Energie verwirklicht wird, so hat das C. in Antwerpen eine ganz aussergewöhnliche Bedeutung gewonnen und ist der Mittelpunkt der niederdeutschen politischen und intellectuellen Regeneration geworden. Der Name Benoit's hat bei über dritthalb Millionen Belgiern einen populären Klang; seinen Jüngern weiss er Begeisterung einzuflössen, und es bilden sich nach und nach selbst in den kleinsten Städten des vlämischen Landes, als Filialen des Antwerpener C.s, Musikschulen, welche die Liebe zur deutschen Musik und dadurch auch zur deutschen Civilisation, so wie das Verständniss für die Nothwendigkeit der Zusammengehörigkeit mit dem deutschen Reiche, selbstverständlich im Kampfe mit erbitterten Gegnern, verallgemeinern. Man darf daher behaupten, dass sich von allen Conservatorien der Welt das zu Antwerpen die schwerste, aber auch die höchste und würdigste Aufgabe gestellt hat. Was die technischen Leistungen betrifft, so steht dieses C. noch hinter den beiden vorangegangenen zurück, eben so in der

Schülerzahl, die 400 beträgt, aber da hier der Weg von heftigen Anfechtungen vielfach verlegt ist, so können naturgemäss die Fortschritte nur langsam, doch sicher von Statten gehen. Die Stadt Antwerpen, welche wegen gleichartiger Tendenzen seit 15 Jahren mit der Regierung im unaufhörlichen Kampfe liegt, unterstützt die Bestrebungen ihres C.s aufs Freigebigste und bietet Alles auf, dessen Emporkommen zu fördern. Dem gegenüber nimmt das städtische C. in Gent, welches von der Regierung unterstützt wird, um mit musikalischen Mitteln gegen die politische Bedeutung der Benoit'schen Bestrebungen zu agiren, einen untergeordneten Rang ein. — Das Königreich der Niederlande besitzt viele, in ihrer Art ganz vortreffliche Musikschulen; den Namen eines C.s aber können wohl nur beanspruchen: die Anstalten in Rotterdam, seit 1865 von W. Bargiel geleitet, und zu Luxemburg, 1864 gegründet und seitdem geleitet durch E. Zinnen. Beide Institute haben sich zu einer bemerkenswerthen Höhe emporgeschwungen. — Deutschland scheint, aber erst seit neuester Zeit, das Land der Musikschulen vorzugsweise geworden zu sein; die grosse Zahl schrumpft jedoch bedeutend zusammen, wenn man den Maassstab einer höheren Lehranstalt an die einzelnen legt, die zum überwiegenden Theile keineswegs eine allseitige gründliche künstlerische Ausbildung sich zur Aufgabe gestellt haben oder erreichen, sondern meist Privatspeculationen sind. Die ausgesprochene Abneigung der deutschen Regierungen, öffentliche Gelder zu Kunstzwecken, namentlich zur Errichtung von Musik-Muster-Lehranstalten zu verwenden, hat es bewirkt, dass sich Einzelne der Kunst als eines Industriezweiges bemächtigten und dieselbe im eigenen Interesse möglichst ausbeuteten. Der Staat Preussen hat sich am längsten gegen die Forderungen der Zeit nach dieser Seite hin gesträubt und dadurch veranlasst, dass in Berlin einige zwanzig Privat-Musikschulen, deren Reihe noch nicht einmal abgeschlossen zu sein scheint, keineswegs zum Vortheil der Kunst mit mehr oder weniger Mitteln gegen einander concurriren, während das Vorhandensein eines Staatsconservatoriums, in Art des Pariser Instituts, derartige Manipulationen gar nicht aufkommen lassen würde. Die Erfolge der neuesten Zeit, welche dem Lande zu seinen reichen Mitteln noch Milliarden in den Schooss warfen, haben ein Vorgehen des Staates nach dieser Seite hin geradezu zur unabweisbaren Pflicht gemacht. Das berühmteste deutsche C. ist das in Prag, das am besten und freigebigsten ausgestattete das in Wien. Im J. 1808 fassten einige hochherzige Gönner der Musik, um der in Böhmen sonst blühenden, damals darniederliegenden Tonkunst aufzuhelfen und den Mangel an intelligenten Orchesterspielern zu beheben, den Entschluss, in Prag eine Anstalt zu gründen, deren hauptsächlichste Pflege dem Instrumentalfache, in Verbindung mit allgemein künstlerischen und humanitären Kenntnissen gelten sollte. Dieser trefflichen Idee, welche das Prager C. in's Leben rief, wurde noch dadurch Wichtigkeit verliehen, dass der Unterricht den aufgenommenen Landeskindern unentgeltlich ertheilt, Einzelnen Stipendien zugewiesen, ja sogar den Meisten nach absolvirtem sechsjährigen Cursus vacante Stellen verschafft wurden. Dem Publicum gegenüber erachtete es der an der Spitze stehende »Verein zur Beförderung der Tonkunst« als Pflicht, die Zöglinge Proben ablegen zu lassen, inwieweit Fortschritte im Solo- und Zusammenspiel, so wie in der Orchesterbegleitung gemacht würden, und erreichte diesen Zweck durch statutenmässig stipulirte drei Conzerte, die unter der gegenwärtigen vortrefflichen Leitung des Directors Jos. Krejčí bis auf fünf gebracht wurden. Das Institut, geführt von Dionys Weber, J. F. Kittl und eben genanntem Krejčí ist, wenn auch Perioden des Schlendrians constatirt werden können, namentlich in jüngster Zeit durch die erfolgreiche Thätigkeit des Letzteren auf eine hohe Stufe gebracht, welche vollkommen gleichen Schritt mit der heutigen Entwickelung des Musiklebens hält. Seit Jahrzehnten legen zahlreiche bedeutende Namen auf dem Gebiete des Solo- und des Orchesterspiels Zeugniss ab für die Vorzüglichkeit der Lehrmethode; der Name des Prager C.s wurde in ganz Deutschland berühmt, und es dürfte wohl noch heute nicht so leicht ein bedeutenderes Orchester geben, das nicht mindestens Einen Zögling desselben besässe. Auch die Gesang- (Conzert- und Opern-) Schule des Instituts beginnt befriedigende Resultate darzubieten. Im J. 1871 besuchten die Anstalt 137 Zöglinge (darunter 129 Böhmen); davon kamen auf die Gesangschule 14, auf die Instrumental-

schule 123 Zöglinge (61 in der Unter-, 62 in der Oberabtheilung). Ausser in den Musikfächern wird die Unterabtheilung in Religion, deutscher Sprache, Geographie, Rechnen und Schreiben, die Oberabtheilung in Religion, Styl, Geographie, Geschichte, Mythologie und französischer Sprache unterrichtet. Von Staatsseiten wurde in allerjüngster Zeit endlich der Anfang gemacht, dem so verdienstlich und aufopfernd wirkenden Institute unter die Arme zu greifen. Der österreichische Unterrichtsminister hat in das Ordinarium des Finanzbudgets eine jährliche Subvention von 3000 Gulden eingestellt, und diese Summe wurde eben so wie 10,000 Gulden für das C. in Wien im Abgeordneten- wie im Herrenhause anstandslos genehmigt. Das C. in Wien ist eine Schöpfung der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates, 1816 aus den unscheinbaren Anfängen einer Gesangschule hervorgegangen, aber seit einer Reihe von Jahren und besonders seit 1869, wo die Gesellschaft ausgedehnte und glänzende Räumlichkeiten erwarb, nach grossartigen Principien organisirt. Artistischer Director der Anstalt ist gegenwärtig Jos. Hellmesberger, und neben ihm wirken 35 Lehrer in den musikalischen Fächern, zu denen sich noch Geschichte der Musik, mündlicher Vortrag, Declamation, Aesthetik, Literaturgeschichte, italienische Sprache, Mimik und Tanz gesellen. Die Anstalt besitzt ein Uebungstheater und wurde 1871 von 445 Zöglingen (225 männlichen und 220 weiblichen Geschlechts) besucht. — Mit einem Aufsehen erregenden Pompe, angekündigt durch eine an den König von Bayern gerichtete Denkschrift Rich. Wagner's eröffnete das königl. C. in München im October 1865 seine Lehrcurse unter dem Namen königl. Musikschule auf Grund einer vorhergegangenen Reorganisation desselben. Dieses Institut ist leider die einzige deutsche Staatsanstalt dieser Art, aus Staatsmitteln dotirt und direct der Hof-Musikintendanz unterstellt, wesshalb sie nach dem Wortlaute des Organisationsentwurfs nicht ein Conglomerat von einzelnen Musikstunden sein darf; denn der Staat hat nicht die Aufgabe, junge Leute im Singen, Violin-, Klavierspielen u. s. w. unterrichten zu lassen, welche Aufgabe vielmehr der praktischen Betriebsamkeit anheimfällt. Dagegen soll er bei der Musik, wie analog bei der bildenden Kunst, Sorge tragen, dass eine organische künstlerisch-wissenschaftliche Gesammtbildung auch dem praktischen Tonkünstler dargeboten werde, weil es die Privatlehrer eben nicht zu einem solchen planvollen Zusammenwirken verschiedener Kräfte bringen können. Mit diesem Ziele der idealen Kunstpflege verbindet die königl. Musikschule noch eine andere, der Staatsunterstützung durchaus würdige praktische Aufgabe, indem sie nicht blos Sorge tragen soll, dass auf der Bühne und im Conzerte durchgebildete Künstler erscheinen, sondern dass auch ein ausgezeichneter Stamm von Musiklehrern herangebildet werde, von guten Dirigenten für Vereine, von trefflichen Organisten und Chorsängern für die Kirche, sodass das C. auch befruchtend auf das musikalische Volksleben des ganzen Landes wirkt. Zur Erreichung dieses hohen Zweckes erhielt in Folge der Reorganisation die Anstalt eine innere Vertiefung, so wie äussere Erweiterung; erstere, insofern eine planmässige Einheit der künstlerischen Gesammtbildung hergestellt wurde, insbesondere dadurch, dass jeder Zögling gebunden ist, Theil zu nehmen: an dem Elementar-Gesangunterricht der Chorgesangschule, an dem Elementar-Klavierunterricht, an der Harmonielehre und an dem Geschichtsunterrichte, welcher selbstständig aber praktisch, d. h. in und mit Vorführung der historisch bedeutsamen Werke gelehrt wird. Durch diese vier obligatorischen Hauptfächer erhielt die Anstalt das Gepräge eigenen Geistes und Charakters und die Möglichkeit zu einer künstlerischen Gesammtleitung. Das C. in München zerfällt in drei Hauptabtheilungen mit bezüglichen Einzelfächern; jede derselben weist ein obligatorisches Fach auf. Diese Hauptabtheilungen sind: a. die Gesang-, b. die Instrumental- und c. die theoretische Schule. An der Spitze der Gesangschule steht der Professor des Sologesanges, an der Spitze der Instrumentalschule desgleichen ein Professor, welcher zugleich der Hauptlehrer des Klaviers oder der Violine ist. Die besonderen Ensembleübungen der Sänger einerseits, wie andererseits der Instrumentalisten, werden von diesen beiden Professoren geleitet, während die Direction der Ensembleübungen der gesammten Zöglinge dem Director zusteht. In diesen allgemeinen, wie in den vorher erwähnten besonderen Ensemblestunden wird den

befähigten Schülern zugleich eine methodisch-praktische Anleitung zur Technik des Dirigirens gegeben. In der theoretischen Hauptabtheilung wirken selbstständig ein Professor des Contrapunkts und ein Professor der Musikgeschichte. Neben diesen vier Professoren, welche als die Leiter und Vertreter der vier Hauptfächer erscheinen und mit dem Director den engeren Lehrerrath bilden, sind noch folgende Lehrkräfte beschäftigt: an der Gesangschule ein Lehrer des Sologesanges, ein Lehrer und Hülfslehrer des Chorgesanges, ein Lehrer der Rhetorik und Mimik; an der Instrumentalschule ein Lehrer und Hülfslehrer für die vier Streichinstrumente und ein Lehrer des Orgelspiels; in der theoretischen Schule ein Lehrer der Harmonie. Der Anstalt ist als Uebungstheater das Residenztheater zur Verfügung gestellt. So trefflich und eigenartig diese Organisation auch ist, so hat sie sich doch nur bewährt, so lange H. von Bülow (1865 bis 1868) mit Energie und bewusstvollem Verständniss als Director die Leitung des Institutes führte. Nach seinem allgemein bedauerten Abgange blieb die Anstalt hinter der sich gestellten hohen Aufgabe ersichtlich mehr und mehr zurück und auch der Besuch verminderte sich zusehends. Jedoch darf bei einem so tüchtigen Fundamente ein neuer Aufschwung auch jederzeit wieder erwartet werden. In Würzburg besteht ebenfalls ein königl. C., gegründet von Fröhlich, geleitet von Bratsch. — Eines ausgedehnten Rufes und Besuches von allen Gegenden des In- und Auslandes her erfreut sich das C. zu Stuttgart, welches unter der Protection des Königs von Württemberg steht und von den Professoren Dr. Faisst und Dr. Scholl als Directoren geleitet wird. Dieses Institut, unter dem Namen Stuttgarter Musikschule im Herbst 1856 durch Siegm. Lebert in Stuttgart in Verbindung mit Dr. Brachmann aus Riga und Ed. Laiblin gegründet, nahm den Namen C. 1865 an, hat aber den ihm bei der Gründung vorgezeichneten Grundsätzen volle Treue bewahrt, indem es sich redlich bemühte, gründlichen methodischen Unterricht zu ertheilen und auf Grundlage der classischen Musik, zugleich aber auch mit Berücksichtigung der bedeutendsten Erscheinungen der Neuzeit das Seinige zur Verbreitung eines gediegenen musikalischen Geschmackes und Verständnisses, zur Hebung der Tonkunst in allen ihren Gebieten überhaupt beizutragen. Es ist fast allen deutschen Conservatorien gegenüber besonders anerkennenswerth, dass das Stuttgarter C. nicht auf einseitigen oder ausschliesslichen Principien beruht, sich nicht pedantisch auf abgeschlossene Kunstperioden beschränkt, so vollendet und erhaben diese auch dastehen mögen, sondern der historischen Entwickelung der Tonkunst gemäss die classische Musik als Ausgangspunkt nimmt, durch Hereinziehung des vielen der Gegenwart entsprossenen Vortrefflichen aber jede Einseitigkeit der Bildung und Geschmacksrichtung vermeidet. Die Anstalt zerfällt in zwei Abtheilungen, eine Künstler- und Dilettantenschule, welche sich jedoch nicht sowohl durch die Art und Weise des Unterrichts, als vielmehr durch ihre äusseren Einrichtungen von einander unterscheiden. Die Unterrichtsfächer beschränken sich auf Elementar-, Chor- und Sologesang, Klavier-, Orgel-, Violin- und Violoncellspiel, Tonsatzlehre, Aesthetik, Musikgeschichte und italienische Sprache. In Professor Pruckner besitzt das C. in Stuttgart einen der ausgezeichnetsten Klavierlehrer der Gegenwart. — Gleichsam den Uebergang von den süddeutschen zu den norddeutschen höheren musikalischen Lehranstalten bildet die 1860 gegründete und vom Staate genehmigte Musikschule zu Frankfurt a. M., an deren Spitze als erster Vorsteher Heinr. Henkel steht. Diese Anstalt prätendirt nicht, wie andere, eine allseitige, sondern will nur eine möglichst vielseitige gründliche Ausbildung in den verschiedenen Zweigen der Tonkunst ertheilen. Der Unterricht in den einzelnen Fächern wird für Schüler und Schülerinnen getrennt gegeben, und jeder Zögling erhält in jedem von ihm gewählten Fache wöchentlich zwei Stunden mit anderen gemeinschaftlich, jedoch soll die Zahl der in einer Lehrstunde vereinigten Schüler vier nicht übersteigen, damit dem Einzelnen im gemeinsamen Unterrichte noch die nöthige Sorgfalt gewidmet werden kann. In jeder Woche werden regelmässige Uebungen im Ensemble- und Partiturspiele, so wie geschichtliche und musikwissenschaftliche Vorträge gehalten. — Die berühmteste musikalische Bildungsanstalt Norddeutschlands ist das C. zu Leipzig, Ostern 1843 unter Protection und Zuschuss des Königs von Sachsen und unter der sachkundigen Mitwirkung

eines Felix Mendelssohn-Bartholdy errichtet. Es stand auf dem Gipfelpunkt seines Glanzes, als Mendelssohn, Moscheles, Hauptmann, Richter, Ferd. David, Klengel, Plaidy u. s. w. daselbst unterrichteten und die Schüler aus allen Ländern Europas und aus Amerika herzuströmten. Der Unterricht erstreckt sich theoretisch und praktisch über alle Zweige der Musik als Wissenschaft und Kunst. Der theoretische Unterricht, umfassend Harmonielehre, Formen- und Compositionslehre, Partiturspiel, Directionskenntniss, italienische Sprache, auch Geschichte und Aesthetik der Musik, besteht in einem vollständigen Cursus der musikalischen Theorie und der Tonsetzkunst und wird von Schülern in drei, von Schülerinnen in zwei Jahren absolvirt. Der praktische Unterricht, die Ausbildung der mechanischen Fertigkeit, dehnt sich über Gesang und Instrumentalspiel aus, vorzugsweise über Klavier, Orgel, Violine, Viola, Violoncell im Quartett-, Orchester- und Solospiel mit Begleitung. Von den tüchtigen Lehrkräften, die noch jetzt den trefflichen Ruf der Anstalt aufrecht erhalten, sind zu nennen: Professor E. F. Richter, Kapellmeister K. Reinecke, Dr. Oscar Paul, Conzertmeister Ferd. David u. s. w. In Dresden besteht ein von Pudor gegründetes und geleitetes C., welches seit beinahe 20 Jahren gute Erfolge aufzuweisen hat und in dem besonders der Unterricht auf den Orchesterinstrumenten, ertheilt von den tüchtigsten Mitgliedern der königl. sächsischen Hofkapelle, ein vorzüglicher ist. — Das grosse Königreich Preussen mitsammt dem übrigen Norddeutschland besitzt nur in zwei Orten Conservatorien: in Köln und in Berlin. Das C. in Köln wurde zu Ostern 1850 eröffnet und steht seitdem unter der Leitung des städtischen Kapellmeisters Dr. Ferd. Hiller. Aus seinem Schoosse sind während dieser Zeit einige der hervorragendsten unter den jüngeren deutschen Componisten hervorgegangen. Von den vierzehn Lehrern erfreuen sich die Namen F. Gernsheim, F. Weber, C. Japha, O. v. Königslöw, B. Breuer, F. Derckum, Ed. Mertke, J. Rensburg und J. Seiss eines ausgezeichneten Rufes in der Musikwelt und sind, den Director an der Spitze, trefflich geeignet, die Anstalt in der Blüthe zu erhalten, deren dieselbe sich erfreut. Die sämmtlichen Lehrer sind 1869 zu einem Tonkünstlerverein zusammengetreten, der durch seine vorzüglichen Leistungen auf dem Gebiete der älteren, neueren und neuesten Musikproduction, die er gleichmässig berücksichtigt, berufen erscheint, die Entwickelung des Musiklebens am Rhein mächtig fördern zu helfen. Zu der Theilnahme an der Concurrenz um das Reisestipendium der Meyerbeer-Stiftung in Berlin sind die Schüler des C.s in Köln ausdrücklich berechtigt worden. — In Berlin existiren neben einander mit durchaus ehrenwerthen Bestrebungen und Leistungen das C., gegründet von J. Stern, A. B. Marx und Th. Kullak, jetzt von dem Ersteren allein dirigirt, und aus diesem durch Abzweigung hervorgegangen: die Neue Akademie der Tonkunst, deren Director Th. Kullak ist. Es ist erstaunlich zu sehen, bis zu welcher bemerkenswerthen Höhe sich diese rein aus Privatmitteln erhaltenen Anstalten emporgeschwungen haben, sodass sie aller Concurrenz spotten dürfen. Aus der langen Reihe trefflicher Lehrer des Stern'schen C.s seien nur genannt: H. v. Bülow, L. Brassin, B. Scholz, Frdr. Kiel, A. Reissmann, Flod. Geyer, H. Ehrlich, R. Radecke, J. Vogt, W. Rust. um damit darzuthun, dass talentvolle, von solchen Kräften unterrichtete Schüler in den Stand gesetzt waren, grosse Hoffnungen zu erfüllen. Die Neue Akademie der Tonkunst erzieht sich vorzugsweise ihre eigenen Schüler zu Lehrern; neben dem Director, der als einer der besten Klavierlehrer ruhmvoll bekannt ist, wirkten und wirken daselbst W. Wieprecht, R. Wüerst und G. Engel. Dass der Staat sich allmälig seiner Verpflichtung bewusst geworden ist, in der Hauptstadt des deutschen Reiches endlich eine Muster-Lehranstalt der Musik hinzustellen, beweist die 1869 durch den Unterrichtsminister gegründete und in enge Verbindung mit der königl. Akademie der Künste gesetzte königl. Hochschule für ausübende Tonkunst in Berlin. Als Director wurde der berühmte Violinvirtuose Professor Joachim angestellt. Trotz bereits zweijährigen Bestandes steht aber diese Anstalt noch in den allerersten Phasen der Entwickelung und kann höchstens eine Violinschule genannt werden, da für alle anderen Zweige des höheren musikalischen Unterrichts, ausgenommen höchstens das Klavierspiel, entweder gar nicht oder unzureichend gesorgt ist. Die Anfänge dieser musikalischen Staatsschule sind in der That höchst seltsame

und eigenthümliche. — Die Schweiz besitzt höhere Musikschulen in Bern und Genf; England hat ein königl. Institut in London, früher von Cyprian Potter, jetzt von Sterndale Bennett geleitet, ferner Conservatorien in Edinburg und in Dublin. Auch in Kopenhagen besteht ein C., eben so seit 1865 in Christiania, während die königl. musikalische Akademie in Stockholm älteren Ursprunges ist. Aus dem übrigen Europa sind noch zu nennen die Conservatorien in Warschau, 1821 von Elsner gegründet und von Apollinar Kontski und dann von Moniusczko unter kaiserlicher Beihülfe weiter geführt, ferner die in Klausenburg, Pesth und Lissabon. Der Wirkungskreis und der Ruf aller dieser Institute tritt aber gegen den der ausführlicher behandelten mehr oder weniger zurück. Eine weit bemerkenswerthere und vollkommen zeitgemässe Stellung nehmen die im russischen Kaiserreiche seit 1865 durch die Musikgesellschaft unter Patronat der Grossfürstin Helene gegründeten Conservatorien in St. Petersburg und Moskau ein. Dieselben sind vortrefflich organisirt und höchst liberal ausgestattet. Das ältere, das in St. Petersburg, wurde nach einander von Anton Rubinstein, von Zaremba und Assantschewsky dirigirt, das in Moskau von Nicolaus Rubinstein. In Nordamerika zeigt sich in neuester Zeit im auffallenden Maasse das Bestreben, Conservatorien ins Leben zu rufen, die jedoch fast ausnahmslos nur Privatspeculationen sind und sich mit den gleichnamigen Anstalten in Europa weder in Bezug auf Einrichtung noch Leistungen auch nur entfernt messen können. Newyork besitzt deren mehrere, nicht minder Baltimore, Boston, Buffalo, Cincinnati, Chicago, St. Louis, Philadelphia u. s. w. — Das Vorhandensein und die Pflege von Conservatorien ist, um die Summe aus den Behauptungen zu ziehen, die sich über den Vortheil und über den Nachtheil solcher Anstalten ausgesprochen haben, gerechtfertigt und von der modernen Zeitströmung geboten, sobald der ernstlich verfolgte Zweck wahrnehmbar ist, die gründliche, systematische Ausbildung derjenigen, welche sich der Musik als Künstler und Lehrer widmen, als auch die Erweiterung der Kenntnisse und Fertigkeiten der Dilettanten durchzuführen. Dadurch wird ein gediegener musikalischer Geschmack mehr im Grossen und im weiteren Kreise angebahnt und ein wahres Verständniss der Kunst fernhin entwickelt. Die gleichzeitige Betheiligung mehrerer nach einem Ziele strebenden Kunstjünger an denselben Studien und an denselben Lehrfächern erweckt den wahren musikalischen Sinn in den Betheiligten lebendiger als im Privatunterricht, wo derselbe stillschweigende Voraussetzung ist, fördert die Lernbegierde und das Interesse am Unterricht, erregt den Ehrgeiz des Einen, mässigt die Ueberhebung des Anderen, bewahrt vor Einseitigkeit der Bildung und Geschmacksrichtung und verschafft durch das Hören vieler Tonwerke in den gemeinsamen Uebungen und Vorträgen dem angehenden Künstler eine erweiterte Kenntniss der musikalischen Literatur, namentlich auf dem Gebiete des Ensemblespiels. Wenn auf der einen Seite bemerkt wird, dass eine höhere Stufe wirklicher Künstlerschaft im C. nicht erreicht wird, und dass im Verhältniss zu der Menge der unterrichteten Schüler nur eine verschwindend kleine Minderheit der aus dem Institute Hervorgegangenen sich in hervorragender Weise bemerkbar zu machen berechtigt sei, so ist auf der anderen zu entgegnen, dass die Forderung anderer Resultate eine unberechtigte sei. Denn solche Ansprüche werden weder im C. noch ausserhalb desselben erreicht, wenn nicht die eigene Thätigkeit des Schülers selbst hinzutritt. Vollständig ihren Zweck verfehlen nur die Conservatorien, welche ausschliesslich die technischen Fächer der Composition und des Instrumentespiels im Auge haben und die Beschäftigung mit der Kunstwissenschaft und der Literatur ganz auslassen. Dieser einer aufgeklärten Zeit unwürdigen Umgehung nothwendiger Kenntnisse entgegenzutreten, eben so der Geldspeculation von Privatleuten, die aus eigenen Mitteln keineswegs im Stande sind, ein wirkliches, den Forderungen der Jetztzeit entsprechendes C. hinzustellen, ist Pflicht des Staates, der, wie in Frankreich, in allen grossen Städten öffentliche musikalische Musterschulen zu errichten, dieselben reich auszustatten und mit möglichst vielen Freistellen zu versehen hat. Auf die Lösung dieser der Tonkunst von so vielen Regierungen schuldig gebliebenen Verbindlichkeit endlich einmal zu dringen, sollten alle die als eine ihrer wichtigsten Aufgaben betrachten, die vermöge

ihrer Kenntnisse und Lebensstellung berechtigt sind, Führer und Fürsprecher auf künstlerischem und socialem Gebiete zu sein.

Consilium, Jacques, französischer Componist aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, von dem sich noch Motetten in verschiedenen Sammlungen jener Zeit erhalten haben, namentlich in der, welche Attaignant in dem Zeitraum von 1529 bis 1537 herausgegeben hat. Der eigentliche Vatersname C.'s ist nicht mehr zu ermitteln gewesen, denn es ist sicher anzunehmen, dass, gemäss dem Gebrauche jener Zeit, eine Latinisirung des wirklichen Namens stattgefunden hat.

Consoli, Tommaso, italienischer Castrat, zu Rom um 1753 geboren und daselbst zum Sänger gebildet, kam 1775 an den Hof des Kurfürsten von Bayern, wo er in der italienischen *Opera seria* zu singen hatte. Während er 1777 auf einer sechsmonatlichen Urlaubsreise in sein Vaterland begriffen war, starb der Kurfürst Maximilian III. und C. blieb, da er von dessen Nachfolger Karl Theodor nicht wieder engagirt wurde, in Rom, wo er als Sänger in die Sixtinische Kapelle trat. Im J. 1808 war er noch am Leben.

Consonante (franz.) ist der Name für ein harfenähnliches Saiteninstrument, das nach Furetière's »*Dictionnaire*« vom Abt du Mont im Anfang des 18. Jahrhunderts erfunden worden ist. Dasselbe besteht aus einem senkrecht auf einem Fussgestell gebauten Schallkasten, an dessen beiden Seiten sich ein besonderer Bezug befindet, dessen Saiten mittelst der Finger, wie die einer Harfe, tönend erregt werden. 0.

Consonanten (a. d. Lat.). Eine vollständige Uebersicht über die in der menschlichen Sprachfähigkeit enthaltenen C. lässt sich nicht geben, ohne dass auch die Vocale in Betracht gezogen würden; denn alle Sprachlaute, Vocale und C. zusammen genommen, bilden ein in sich geschlossenes System, dessen innere Gliederung auch für alle Beziehungen der C. auf die Gesangskunst entscheidend ist. Wir haben also zunächst das System der Sprachlaute im Allgemeinen darzulegen, werden uns dann aber, was das Speciellere betrifft, auf die C. beschränken, die Vocale einem besonderen Artikel vorbehaltend. Die erste Entstehung der menschlichen Stimme liegt bekanntlich an der Stelle des Kehlkopfes, wo die Stimmbänder durch ihr Zusammentreten zu einer engen »Stimmritze« die aus den Lungen ausströmende Luft zusammenpressen und so in Tonschwingungen versetzen, Schwingungen, die dann theils direct, durch das Weiterströmen der Luftsäule, theils indirect, durch Mitbetheiligung der in der Mundhöhle sich ausbreitenden atmosphärischen Luft (Resonanz) nach aussen gelangen und hörbar werden. Wie weit schon in dem Kehlkopf die verschiedenen Vocale durch besondere Anordnung der an der Stimmerzeugung mitwirkenden Organe gleichsam vorgebildet werden, lässt sich mit wissenschaftlicher Sicherheit noch nicht feststellen, wenngleich manche darauf bezügliche Beobachtungen mit höchst wahrscheinlichen Resultaten gemacht worden sind; wir können Alles, was sich darauf bezieht, um so eher übergehen, als die wesentlichsten Bedingungen der Vocalbildung oberhalb des Kehlkopfes liegen und als diese es zugleich sind, an denen der praktische Sänger sich am ehesten orientiren kann. Als die äussersten Gegensätze in dem Sprachsystem können wir das freie Ausströmen des in der Stimmritze tönend gewordenen Athems durch die Mundhöhle einerseits, die vollständige Hemmung dieses Ausströmens durch Theile der Mundhöhle andererseits betrachten, und von vornherein feststellen, dass das Erstere den reinen, ungehemmten Vocalismus, das Letztere den reinen, ungehemmten Consonantismus bedeutet. Gehemmt kann das Ausströmen des Athems aber nur auf zwei Arten werden, entweder durch festen Zusammenschluss der Lippen oder durch feste Berührung von Zunge und Gaumen. So gewinnen wir die äussersten Grenzen des Sprachsystems, auf der einen Seite den Vocal A, auf der anderen Seite die C. P, T und K, indem bei P sich die Lippen zusammenpressen, während bei T sich die Zunge weiter vorn, bei K weiter hinten dem Gaumen so weit nähert, dass der ausströmen wollenden Luft der Weg versperrt wird (wie wir weiter unten sehen werden, ist sowohl für das T wie für das K ein weiterer Spielraum vorhanden, innerhalb dessen Zunge und Gaumen sich berühren können). Den reinen Vocalen stehen getrübte Vocale, in denen das hemmende Princip des Consonantismus sich eben zu regen beginnt, den reinen C. stehen gemilderte, in denen das Princip der Hörbarkeit

leise hervortritt, zur Seite. Dazwischen steht eine Gruppe sogenannter *semivocales*. die wir dreifach theilen können, indem entweder der Vocalismus oder der Consonantismus vorherrscht, oder endlich beide Principien sich das Gleichgewicht halten. Wenn nämlich das Wesen eines rein gesprochenen oder gesungenen A, das sich weder dem Oa- noch dem Ae-Klang nähert, in dem vollständig freien Ausströmen des klingenden Athems beruht, so zeigen die anderen Vocale, E und I, O und U, Beschränkungen dieser Freiheit, und zwar nach demselben Gesetz, nach dem wir oben die äussersten, die reinen C. sich bilden sahen. Denn bei E fängt die Zunge an, sich dem Gaumen zu nähern, bei I steht sie ihm schon erheblich nahe, sodass das I nur durch eine schmale Grenzlinie von Jod getrennt ist: eben so nähern sich bei O die Lippen einander, bei U berühren sie sich fast, und wie das I dem Jod, so liegt das U dem W ganz nahe. In den Vocalen E und I, O und U tritt also das Sprachorgan dem ausströmenden Athem bereits entgegen, nur noch nicht so weit, dass es bereits zum Consonantismus führte; aber nur noch ein kleiner Schritt ist zu thun, und die Vocale I und U verwandeln sich in die C. Jod und W. Was nun die oben genannten C. P, T und K, denen wir sofort als mildere Bildungsarten B, D und G zur Seite stellen wollen, betrifft, so ist zunächst hervorzuheben, dass sie, genau betrachtet, eben so vollständig tonlos sind, als das ihnen entgegengesetzte Sprachelement, der Vocal A, die vollkommene, ungehemmte Tönung ist. Wir müssen bei diesem Punkt etwas länger verweilen. Während des Zeitraumes, dass die Lippen bei P, Zunge und Gaumen bei T und K sich berühren, ist eine vollkommene Unterbrechung der Hörbarkeit; nur durch ihren Eintritt und durch ihr Aufhören (Implosion und Explosion) machen sie sich als Gehörphänomene geltend; während ihrer Dauer sind sie vollständige Pausen (*mutae*, Hemmungen des Tones). Dasselbe findet im Wesentlichen bei B, D und G Statt, C., die auf demselben Princip, wie P, T und K beruhen, nur dass der Verschluss und die Lösung der betreffenden Sprachorgane (Lippen, Zunge, Gaumen) sanfter bewerkstelligt wird. Es ist allerdings möglich, während der Dauer von B, D und G eine Art von schlechtem Stimmklang vermittelst Tönung der Stimmbänder hervorzubringen; da es aber unmöglich scheint, diesen Stimmklang mit der musikalischen Scala zu vereinigen, was bei den übrigen tönenden C., wie wir bald sehen werden, möglich und im Gesange unerlässlich ist, so hat die Tönungsfähigkeit von B, D und G, welche neuere Physiologen (Brücke und Merkel, denen wir die tiefste Einsicht in das Wesen der Sprache verdanken) erwiesen haben, für den Gesang keine Bedeutung; und B, D und G müssen gleich P, T und K von diesem Standpunkt aus als tonlose C. gelten. Wie nun der Vocal A durch Näherung der Lippen einerseits, durch Näherung von Zunge und Gaumen andererseits sich in den Vocalen O und U, E und I nach der consonantischen Seite hinneigt, ohne das vocalische Princip als Grundlage zu verlieren, so wird das consonantische Princip in denjenigen Sprachlauten gelockert, die sich zwar nicht mit dem Klange der Stimme, wohl aber während ihrer Dauer mit Athemgeräusch verbinden. Es sind dies fünf C.: F, S, Sch, Ch in Verbindung mit E und I und Ch in Verbindung mit A, O und U. Bei F (oder V, das sich nicht wesentlich von F unterscheidet) sind es die Lippen, die entweder für sich allein oder in Verbindung mit den Oberzähnen eine Enge bilden, durch welche Luft hörbar entweicht. Bei S (welches verschiedene Nüancen, schlechtere und bessere, für seine Entstehung zulässt) ist der Vordertheil der Zunge nebst dem vorderen Theil des Gaumens und den Zähnen dazu bestimmt, durch enge Annäherung das Zischgeräusch der durchströmenden Luft hervorzubringen; bei Sch berühren sich Zunge und Gaumen in grösserer Breite; das vordere Ch (ich, China) liegt an derselben Stelle, wo das I sich durch Näherung von Zunge und Gaumen bildet; das hintere Ch, ein gleich geschriebener, aber durchaus verschiedener Laut (Nacht, Chaos), in der Gegend des K. Auf den physiologischen Spielraum, den jeder dieser C. (wie auch T und K, D und G) in sich selbst hat, und auf die Streitfragen, die im Einzelnen stattfinden, können wir hier nicht eingehen; wir verweisen in dieser Hinsicht auf Brücke: »Grundzüge der Physiologie und Systematik der Sprachlaute« (Wien, 1856) und Merkel, »Physiologie der menschlichen Sprache« (Leipzig, 1866). Es bleiben nun noch die sogenannten Halbvocale, d. h. C. übrig, die sich mit dem wirklichen

Ton der Stimme verbinden und einer reinen Scala zu Grunde gelegt werden können. Es ist für den Sänger besonders wichtig, seine Aufmerksamkeit gerade auf diese Sprachlaute zu lenken, da nachlässige Behandlung derselben unangenehme Fehler im Singen selbst hervorbringt. Wir unterschieden drei Gruppen der Halbvocale, je nachdem entweder das consonantische oder das vocalische Princip vorherrscht oder beide sich das Gleichgewicht halten. Wenn nämlich die Enge bei den oben genannten C.: F, S, Sch, Ch (vorderes und hinteres) noch etwas mehr gelockert wird, so entstehen daraus die Laute W, weiches oder tönendes S, das französische Jod (die Erweichung des deutschen Sch, einer der wohlklingendsten Sprachlaute), das deutsche Jod und eine Art von G (wie wir es z. B. in Vogel, liegen u. ähnl. Worten dann sprechen, wenn wir das G nicht als reines G nehmen, was nicht immer geschieht). Diese C. aber verbinden sich mit dem klingenden Ton der Stimme. Weil sie desselben aber eher entbehren können, als die nachfolgenden Halbvocale, und weil sie, wie wir sahen, eigentlich nur Abschwächungen tonloser Rauschlaute sind (Laute, die sich mit Luftgeräusch verbinden, rauschen), so stehen sie dem Consonantengebiet unter den Halbvocalen am nächsten. Den Vocalen wiederum steht am nächsten das R, da es auf einer nur vorübergehenden, mehrmals entstehenden und mehrmals sich lösenden Hemmung des tönenden Athemstromes beruht. Das R wird bekanntlich auf zwei Arten gebildet (eine dritte noch mögliche Art, vermittelst der Lippen, übergehen wir, weil sie nur physiologisches Interesse hat), entweder durch den vorderen Theil von Zunge und Gaumen oder im hinteren Theil der Mundhöhle, in der Gegend des K oder Ch, wobei das Zäpfchen (s. Merkel) eine wichtige Rolle zu spielen scheint. In jedem Fall, wo uns zur Bildung eines C. mehrere Möglichkeiten gegeben sind, werden wir, wenn eine von denselben sich als besser erweist, dieselbe vorziehen und für den Gesang ausschliesslich verwenden. So machen wir es bei T, D, S, Sch und L, indem wir z. B. das stumpfere T und D, das bei an den Unterzähnen festliegender Zunge durch Berührung des Zungenrückens und des Gaumens entsteht, verwerfen und dafür das durch Anschlag der Zungenspitze an dem über den Oberzähnen liegenden Theil des Gaumens sich bildende schärfere T und D wählen, indem wir das S nicht lispelnd, sondern scharf und bestimmt zu Stande bringen, das Sch nicht allzu plump und fett sich gestalten lassen, das sogenannte polnische L ganz ausschliessen; so werden wir es auch bei R machen, und Merkel ist im Unrecht, wenn er das gutturale R vertheidigt und Sängern als brauchbar empfiehlt. Denn es klingt rauh und hindert den Drang des Sängers, seinen Ton nach vorn zu lenken, während das Zungen-R gerade da sich bildet, wohin der Sänger den Ton zu dirigiren bestrebt sein muss, und leicht und schnell an das Ohr des Hörers gelangt. Das Wesen eines jeden R besteht aber in einer Art Kampf zwischen dem consonantischen und vocalischen Princip, indem das sich dem Ausströmen des tönenden Athems entgegenstellende consonantische Hinderniss — also beim Zungen-R die sich ähnlich, wie für D, an den Gaumen legende Zunge — durchbrochen wird, ein Vorgang, der sich bei einem vollkommenen R mehrmals wiederholt. Insofern steht R unter allen C. den Vocalen am nächsten, denn das Consonantische herrscht nicht während der ganzen Dauer des Vorganges vor (R ist ein intermittirender, ein Zitter-Laut); und damit hängt es denn auch zusammen, dass ein längeres Verweilen des Sängers auf R weniger störend ist, als auf anderen C.; damit hängt es ferner zusammen, dass in den eine Sylbe schliessenden C.-Verbindungen R den nächsten Platz am Vocal hat, auch vor L, M und N (rt, rm, rn, z. B. in Kerl, Arm, Herrn). Es bleiben nun noch diejenigen Halbvocale übrig, in denen sich Vocalisches und Consonantisches das Gleichgewicht halten. Wenn die Lippen oder Zunge und Gaumen so gestellt sind, wie für P, T und K, und gleichzeitig das Gaumensegel heruntergezogen wird, eine Bewegung, durch welche sich die Verbindung zwischen dem Kehlkopf und den Nasenhöhlen öffnet, so entstehen drei tönende Nasenlaute: M, N und Ng (lang, Engel). Es wird also ein consonantischer Verschluss gebildet, aber umgangen, durch die Nase nämlich, da der tönende Athem durch den Mund nicht hinaus gelangen kann. Die consonantische Verengung und das Tönen des Athems finden hier vollständig gleichzeitig und ununterbrochen Statt. Der Umgehung des C.-Verschlusses durch die Nase steht eine andere zur Seite, bei

L; hier nämlich legt sich die Zunge dergestalt an den Gaumen, dass der Athemstrom die Backen entlang zu beiden Seiten entweichen kann (man fühlt dies am deutlichsten bei einem stark gehauchten L, bei dem der Athemstrom die Backen förmlich auftreibt; der gute Gesang verträgt einen so starken Hauch nicht); auch hier sind die consonantische Verengung und das Klingen des Tones gleichzeitig. Ueber den Nasenlaut Ng ist noch zu bemerken, dass er nicht aus N und G besteht, sondern ein selbstständiger, in der Gegend des K sich bildender Laut ist, der im Französischen durch n oder auch ns bezeichnet wird (en, dans). — Alle einfachen Laute sind damit erschöpft. Man wird darunter das H vermissen, das aber nur uneigentlich ein C. genannt wird, in Wahrheit ein blosses Luftgeräusch ist. Andere im deutschen Alphabet vorkommende C., z. B. Z, X, sind zusammengesetzt, Z = Ds, X = Ks. Was nun die Zusammensetzungen betrifft, so sind sie sehr mannichfaltiger Art und in den verschiedenen Sprachen sehr verschieden. Die starke Häufung der C. in der deutschen Sprache ist eine grosse Schwierigkeit für den Sänger, namentlich am Schluss der Sylben. Am Anfang der Sylben hat der Sänger C. gern, denn sie erleichtern den Tonansatz; am Schluss der Sylben halten sie den Fluss des Tones auf und machen einen so vollkommenen *Legato*-Gesang, wie er in der italienischen Sprache erreicht werden kann, zu einer Unmöglichkeit. Denn die C. wollen deutlich und bestimmt hervorgebracht sein, wenn das Wort verständlich sein soll; dazu gehört aber Zeit, und diese Zeit geht der Melodie verloren zu Gunsten von meist tonlosen Sprachlauten. Es wäre für Gesangschüler nützlich, das Consonantenstudium besonders zu treiben, damit sie nicht genöthigt sind, die gute Aussprache an schönen Tonstücken zu erlernen, welche in ganz anderen Beziehungen die volle Aufmerksamkeit und Hingebung des Schülers erheischen. Zu diesem Behuf geben wir folgende Uebersicht der in der deutschen Sprache vorkommenden C. und C.-Verbindungen. Am Anfang der Sylben: Ba, Bla, Bra, Cha, Chi (oder Che), Da, Dra, Fa (= Va), Fla, Fra, Ga, Gla, Gna, Gra, Ha, Ja (H ist zwar kein eigentlicher C., muss aber doch als Sylbenanfang berücksichtigt werden), Ka (= Ca), Kla, Kna, Kra (= Chra in »Christ, Chronik«), La, Ma, Na, Pa, Pfa (= Pha in Phlegma), Pfla, Pfra, Pla, Pra, Psa, Qua, Ra, Sa, Scha, Schla, Schma, Schna, Schra, Schwa, Ska, Skla, Skra, Sma, Spa, Spha, Spla, Spra, Sta, Stra, Ta, Tra, Wa, Za, Zwa, im Ganzen 54 Sylbenanfänge. Zu bemerken ist dabei, dass Spa, Spla, Spra, Sta, Stra = Schpa, Schpla, Schpra, Schta, Schtra gesprochen werden. Als Beispiele mögen gelten: bang, Blatt, Brust, Chaos, Mädchen, Dach, Drang, fein, Flügel, Freund, gut, Glaube, Gnade, Gras, Heil, Jesus, Kampf, Klage, Knabe, Kralle, Leib, Mutter, Nachen, Palme, Pferd, Pflaume, Pfründe, Plage, prangen, Psalm, Qual, Raud, selten, Schaf, Schlag, Schmach, Schnabel, Schritt, schwach, Skorpion, Sklave, Skropheln, Smaragd, spalten, Sphäre, Splitter, Sprache, Stand, Strasse, Tag, Trug, Wonne, Zorn, Zwang. Am Schluss der Sylben: Ab (Grab), Abs (Krebs), Abst (du gabst), Abt (ihr gabt), Abts (ihr habt's), Ach, Achs (des Buchs, zu unterscheiden von »Wachs« u. ähnl., das wie »Waks«, also das Ch wie K gesprochen wird), Achst (du wachst), Acht, Achts (Nachts; Achz, z. B. in »ächzte«, ist dasselbe wie Achts), Achzst (du ächzst), Achzt (ächzt), Ich, Ichs (des Reichs), Ichst (reichst), Icht (reicht), Ichts (Nichts), Ichtst (du verfichtst), Ad (Leid), Ads (des Leids), Adst (du miedst mich), Af (Graf), Afs (schaff's her), Afst (du äffst), Aft (er schafft; FF ist nämlich gleich F, wie überhaupt die Verdoppelung eines und desselben C. niemals ein zwiefaches Aussprechen desselben, sondern nur die Kürzung des vorhergehenden Vocals und das längere Verweilen und schärfere Hervorheben des darauf folgenden C. bedeutet, z. B. Stadt oder Statt, Himmel, Wonne, Alle u. s. w., es ist in allen diesen Fällen nur ein F, T, M, N, L, aber kräftiger und länger dauernd, als in Muth, Brahma, ohne, Heilung, tiefer), Afts (schafft's; Afz, z. B. in »seufzte«, ist dem gleich), Afzst (seufzst, eigentlich = seuftst, denn Z enthält T und S; in »seufzst« sind also zwei S, »seuftsst«, von denen nur das eine zu Gehör kommt), Afzt (seufzt), Ag (möglich, oder auch = Ak oder Ach, z. B. in »Tag«; die Aussprache schwankt hier), Agd (Magd = Macht mit langem A oder als wirkliches G, Smaragd, wo das G ebenfalls auf zwiefache Art ausgesprochen werden kann, Jagd = Jacht mit kurzem A),

Ags (Kriegs), Agst (sagst), Agt (wagt, siegt, oft auch als Ch ausgesprochen, also »siegt« wie »siecht«, »pflegt« wie »pflecht« mit langem E), Agts (wagt's), Ak (Bock, Ck ist nämlich = Kk = einem einfachen, den vorhergehenden Vocal verkürzenden und daher selbst langen K), Aks (Dachs), Akst (Axt, schickst), Akt, Akts (des Akts), Al (Aal oder All), Alb (halb), Albs (des Kalbs), Albst (du salbst), Albt (salbt), Albts (vergilbt's?), Alch (Molch), Alchs (des Dolchs), Alchst (du erdolchst), Alcht (erdolcht), Alchts (z. B. in »folgt's daraus«, wenn, wie oft, das G hier als Ch gesprochen wird), Ald (Wald), Alds (des Walds), Aldst (du meld'st mir), Alf (Schilf), Alfs (Schilfs), Alfst (hilfst), Alft (hilft), Alfts (was hilft's?), Alg (Talg, in der Regel G = Ch, also Talch; die Gesetze der Euphonie würden aber nicht hindern, das G als reines G zu sprechen), Algs (Talgs), Algst (folgst, falls G streng gesprochen wird), Algt (folgt), Algts (folgt's), Alk (Kalk), Alks (Kalks), Alkst (du welkst dahin), Alkt (verwelkt), Alkts (welkt's bereits?), Alm, Alms (Helms), Almst (qualmst), Almt (qualmt), Aln (wandeln), Alns (Wandelns), Alnd (wandelnd), Alp, Alps (Rülps-Laut), Alpst (du stülpst), Alpt (stülpt), Alpts (stülpt's), Als, Alsch (falsch), Alschst (du verfälschst), Alscht (gefälscht), Alschts (ihr fälscht's), Alst (quälst), Alt, Alts (halt's; Alz = Alts, z. B. Holz = Holts, mit kurzem O), Altst (was schiltst du?, Alzst, z. B. du wälzst = wältst, eben so Alzt; zwischen »wälzst« und »wälzt« ist kein Unterschied, ausser dass in »wälzst« das S, das gewissermassen als verdoppelt betrachtet werden kann, etwas nachdrücklicher hervorgehoben wird), Alzts (wälzt's sich dort nicht?, kaum noch auszusprechen, aber in der Sprache eine mögliche Combination), Am (Gram), Amd (fremd), Amp (Lump), Amps (Lumps), Ampst (verlumpst), Ampt (gepumpt), Ampf (Kampf), Ampfs (Kampfs), Ampfst (kämpfst), Ampft (bekämpft), Ampfts (erkämpft's), Ams (Wamms), Amst (du verdummst), Amt, Amts, An, Anch (manch), Anchst (du tünchst), Ancht (getüncht), And (und), Ands (Vaterlands), Anf (Hanf), Anfs (Hanfs), Anft (sanft), Ang (lang), Angs (Gesangs), Angst, Angt (beengt), Angts (dort hängt's), Ank (Dank), Anks (Danks), Ankst (dankst, doch wohl noch, wenn man sorgfältig ist, von »Angst« zu unterscheiden), Ankt (bedankt), Ankts (dankt's mir Jemand?), Ans (Hans), Ansch (Wunsch), Anschst (wünschst), Anscht (verwünscht), Anschts (wünscht's Jemand?), Anst (Brunst), Ant (Antwort), Ants (ich konnt's; Anz = Ants, z. B. Tanz = Tants), Anzt (tanzt), Anzts (bekränzt's, schwer auszusprechen), Ap (hopp), Apf (Topf), Apfs (Topfs), Apfst (schöpfst), Apft (erschöpft), Apfts (erschöpft's dich?), Aps (Schöps), Apst (nippst), Apt (er tappt), Apts (kippt's schon?), Ar (Herr, Aar), Arb (herb), Arbs (Korbs), Arbst (Herbst), Arbt (geerbt), Arbts (erwerbt's), Arch (Storch), Archs (Storchs), Archst (du horchst), Archt (gehorcht), Ard (wird), Ards (wird's bald?), Arf (scharf), Arfs (wirf's weg!), Arfst (du schärfst), Arft (geschärft), Arfts (schärft's euch ein), Arg, Args (Bergs), Argst (verargst), Argt (verargt), Argts (würgt's hinunter), Ark (merk), Arks (Werks), Arkst (bewirkst), Arkt (verwirkt), Arkts (bemerkt's wohl), Arl (Kerl), Arls (Kerls), Arlst (quirlst), Arlt (quirlt), Arlts (quirlt's), Arm, Arms, Armst (du verarmst), Armt (verarmt), Armts (erwärmt's dich nicht?), Arn (wandern), Arnd (wandernd), Arns (Sterns), Arnst (lernst), Arnt (lernt), Arnts (lernt's auswendig), Arp (zirp), Arpst (zirpst), Arpt (zirpt), Arpts (zirpt's dort nicht?), Ars (Ohrs), Arsch (Marsch), Arschst (forschst), Arscht (erforscht), Arschts (erforscht's), Arst (erfährst), Art, Arts (Barts = Arz, z. B. in Herz = Herts), Arzt, Arzts (ihr verscherzt's), As (das), Asch (husch), Aschst (du wäschst), Ascht (wäscht), Aschts (wascht's), Ask (burlesk), Ast, At (satt), Ats (er hat's = Az, z. B. in Schatz = Schats), Atst (du that'st, = Azt in jetzt = jetst), Atsch (Kladderadatsch), Atschst (du rutschst), Atscht (er rutscht), Atschts (rutscht's nicht?), Azts (verletzt's nicht?). Es sind dies im Ganzen 216 Combinationen und es kann nicht verbürgt werden, dass alle Möglichkeiten erschöpft sind; doch dürfte nicht viel an der Vollständigkeit fehlen, wenn seltene Eigennamen, entschiedene Fremdwörter und alle die Fälle, in denen nur die Schreibart, nicht die Aussprache eine Eigenthümlichkeit aufweist (z. B. Muth = Mut mit langem U, Stadt = Stat mit kurzem A), ausgeschlossen werden. Da nun Sylben mit Endconsonanten und Sylben mit Vorconsonanten in der Sprache zusammentreffen, so kommen $216 \times 54 = 11{,}664$ Con-

sonanten-Combinationen heraus. Es können sieben C. in der deutschen Sprache auf einander folgen, z. B. in dem Worte »Herbststrauss« (R, B, S, T, Sch, T, R), das noch nicht eines der schlechtesten und schwierigsten in dieser Kategorie sein möchte. Bei dem Studium der C.-Combinationen wird jeder Sänger diejenigen Lautverbindungen vorzugsweise zu üben haben, die ihm besonders schwer fallen. Im Allgemeinen verlangt R die meiste Uebung, nächstdem vielleicht S, bei dem sich oft die Zungenspitze nicht scharf genug an die geschlossenen Zahnreihen legt, sondern statt dessen sich entweder die Zunge zwischen die Zähne drängt (das englische th) oder an den Gaumen über den Zähnen anlehnt. Letzterer Fall kommt namentlich leicht vor, wenn T auf S folgt (»Brust«), indem dann die Zunge instinctiv, um den Wechsel der Bewegungen zu vermeiden, schon für S sich in die für T gewohnte Lage bringt. Auf diese Neigung ist bei allen C.-Verbindungen zu achten. Bei dem Worte »Herbststrauss« z. B. ist auf R erst die Zitterbewegung der Zunge zu machen; auf B sind die Lippen sanft zu schliessen und wieder zu öffnen; auf S ist die Zunge an die geschlossenen Zahnreihen zu legen und die Luft mit dem dem S eigenen Zischlaut hindurchzuführen; auf T muss dann die Zunge wieder etwas in die Höhe gebogen, an den Gaumen über den Zähnen angelehnt und mit Energie zurückgeschnellt werden; das dann folgende S ist Sch, wobei sich die Zunge mit grösserer Breite an den harten Gaumen legt und die Luft mit kräftigem Zischen oder Sausen hindurchgehen lässt; dann folgt T, bei dem, wenn es nach Sch steht, der Singende geneigt ist, die Zunge etwas weiter nach hinten an den harten Gaumen zu legen, als wenn etwa S vorherginge; endlich wieder R. Wenn nun solcher Bewegungen viele und in kurzer Zeit hinter einander auszuführen sind, so tritt die natürliche Trägheit in ihre Rechte und lässt einzelne Laute ganz fort oder bringt sie undeutlich oder, aus dem sehr natürlichen Streben, den Uebergang von einem zum andern Laut leicht zu erreichen, in einer Weise, die zwar möglich, aber weniger gut ist, hervor. So sahen wir z. B., dass T nach Sch modificirt wurde und zwar ohne Schaden, während S vor T mitunter durch das Streben, die beiden Laute einander zu nähern, verdorben wird. Mitunter häuft die Sprache Laute zusammen, die in der That nicht in voller Selbstständigkeit ausführbar sind; in solchen Fällen muss man mit dem Möglichen und dem Wohllautenden vorlieb nehmen. In dem Worte »Bildniss« z. B. folgen L, D und N auf einander; wenn man sich nun des oben Gesagten erinnert, so ersieht man, dass die Zunge von L zu D ihre Lage fast gar nicht und von D zu N gar nicht verändert. Das D, ein stummer Laut, macht sich also von Seiten des Zungenanschlags fast gar nicht, von der des Zungenabschlags gar nicht bemerkbar. Man könnte diesem Mangel durch eine kleine Pause nach D — gerade lang genug, um die Zunge zurückzuschnellen und für das N an dieselbe Stelle wieder anzulegen — abhelfen, aber dadurch würde das Wort in einer sprachwidrigen Weise zerrissen werden. Das D muss sich hier also auf einen geringeren Grad der Deutlichkeit beschränken. Solcher Fälle könnten noch manche erwähnt werden: in anderen ist es aber auch nur eine Bequemlichkeit oder Ungeschicklichkeit der Organe, die zu überwinden ist. Was die Stärke der C. betrifft, so ist schon unter dem Artikel »Aussprache« erwähnt, dass die C. im Allgemeinen weniger weit vernehmlich sind, als die Vocale, und dass auch innerhalb ihrer selbst beträchtliche Unterschiede der Klangkraft stattfinden. Es ist ein Fehler, wenn der Sänger die kräftigen C. nicht kräftig genug, eben so aber auch, wenn er die zarten und weichen zu stark bildet, z. B. B oder D in P oder T verwandelt (ausgenommen natürlich, wo die Sprache das selbst gethan hat, wie z. B. am Schluss der Sylben, wo B und D fast immer wie P und T gesprochen wird; wir sprechen z. B. »Lant«, nicht »Land«, »Grap«, nicht »Grab«, dagegen »Freud' und Leit«, »ich leb' immer noch«). Ueber den Unterschied der Klangstärke der C. hat kürzlich Wolf (»Sprache und Ohr«, Braunschweig, 1871) Beobachtungen angestellt. Wir theilen die von ihm entworfene Tabelle mit, welche anzeigt, wie weit die einzelnen Sprachlaute in einer Allée bei vollständiger Stille hörbar waren: A 360, O 350, Ei 340, E 330, I 300, Eu 290, Au 285, U 280, Sch 200, M und N (in Verbindung mit dem Vocal A) 180, S 175, F 67, K und T 63, R 41, B 18, H 12 Schritt. Für Sänger, die in grossen Räumen zu singen haben, sind Beobachtungen dieser Art

nicht unwichtig. Es hat nun ferner jeder C. einen gewissen Spielraum, innerhalb dessen er sich bewegen kann, ohne seine Deutlichkeit zu verlieren; von D zu T, von B zu P, von G zu K giebt es viele Nüancen, ganz abgesehen von den verschiedenen Berührungsstellen zwischen Zunge und Gaumen, an denen D und T, G und K sich bilden können, nur durch die Stärke der Berührung selbst. Eben so werden F, S, Sch, Ch verändert, je nachdem wir den Luftstrom stärker oder schwächer hindurchstreichen lassen; dieselben C., zum Tönen erweicht, verändern wieder dadurch ihren Charakter, dass wir je nach Belieben die Stimme dazu erklingen lassen können oder sie blos als Luftgeräusche hervorbringen; endlich L, M, N, Ng klingen anders, je nachdem die bei ihrer Hervorbringung sich einander nähernden Organe energischer oder sanfter einander genähert und von einander losgelassen werden, während R durch die grössere oder kleinere Zahl der dazu verwandten Zungenschwingungen einen weiteren Spielraum gewährt. Im Allgemeinen wird nun die Mitte zwischen den äussersten Möglichkeiten, welche jeder C. gewährt, als das Normale zu gelten haben; für den ausdrucksvollen Gesang sind aber auch die entlegeneren Möglichkeiten von grosser Wichtigkeit. Denn wenn auch die Melodie und der von dem Vocal getragene Ton der Hauptsitz des Ausdruckes sind, so bemächtigt sich derselbe doch auch der C. um so lieber, als diese auf den Ansatz des ihnen folgenden Tones oft von so grossem Einfluss sind. Wenn Leonore singt »Abscheulicher, wo eilst du hin?« mit dem ganzen Zorn der beleidigten Sittlichkeit und der rächenden Liebe, so wird das Sch ein energischeres Ausströmen der Luft gestatten, als wenn Tamino, hingerissen von dem Anblick Pamina's und in dem ganzen Schmelz der ersten Liebe ausruft: »Dies Bildniss ist bezaubernd schön«. Eben so sind die Explosionslaute (P, T, K) an dramatischen Stellen mit ganzer Kraft zu nehmen, während sie an lyrischen oder in der ruhigen Cantilene oft gemildert werden müssen. Es kann vorkommen, dass der Sänger des Ausdruckes wegen gern einen anderen C. zu seiner Verfügung hätte; das weiche W wird ihn z. B. nicht befriedigen, wenn er mit dem ganzen Schmerz der Verzweiflung auszurufen hat: »O dieses Weh!«, wogegen mitunter ein gegebener C. für einen bestimmten Zusammenhang wieder zu hart sein kann. Es führt uns dies auf den Zusammenhang zwischen den C. und den Stimmregistern, als welche wir im Wesentlichen die Brust- und Falsetstimme zu betrachten haben. Insofern die Falsetstimme auf zarterer Berührung der Stimmbänder durch den Athem beruht, wird sie sich leichter durch einen C. von weicher Beschaffenheit, als durch einen harten anlauten lassen; es gehört aber zur Geschicklichkeit des Sängers, auch in dieser Beziehung der Neigung der Natur nicht allzu viel nachzugeben. — Eine besondere Bemerkung ist noch in Betreff der sich mit Stimmklang verbindenden C., vorzugsweise also R, L, M, N, Ng zu machen. Auch während ihrer Dauer muss die Stimme stets auf demselben Ton erklingen, welchen der zu ihnen mit einer Sylbe verbundene Vocal hat. Nun beruhen diese C. auf einer partiellen Hemmung des ausströmenden Tones; es ist also nicht gerade bequem, auf ihnen namentlich höhere Noten zu singen. Wenn z. B. die Garten-Arie in »Figaro's Hochzeit« beginnt »O säume«, so ist der C. M ebenfalls schon auf dem hohen *F* zu singen, das der Sylbe »me« zukommt. *F* ist aber ein hoher Ton, auf M ist der Mund geschlossen; und diese gezwungene Stellung des Stimmorgans ist oft die Ursache, dass die Sängerin den vorgeschriebenen Ton *F* nicht im ersten Moment rein intonirt, sondern erst tiefer ansetzt und dann in die Höhe zieht. Nicht in den Vocalen, sondern in den C. und zwar vorzugsweise in den mit Stimmklang verbundenen ist häufig die Ursache dieser so kunstwidrigen Unart zu suchen, weil gerade sie es sind, die besonders leicht dazu verführen können. — Ausser den allgemeinen Fehlern in der Aussprache der C., dem unbestimmten, hastigen, dem zu schwachen oder zu harten, dem zu viel Zeit in Anspruch nehmenden oder zu schnell vorübergehenden Hervorbringen derselben, ausser den speciellen Fehlern, z. B. in Bezug auf R und S, welche Laute die schärfste Aufmerksamkeit unter allen erheischen, sind noch diejenigen zu erwähnen, welche auf einem Verstoss gegen die als traditionell geltende Richtigkeit der Aussprache beruhen. Schon oben wurde bemerkt, dass die Schrift auch im Deutschen nicht immer mit der Aussprache übereinstimmt. Wir erwähnten die Bedeutung der Doppelconsonanten, wir machten

darauf aufmerksam, dass unter Ch zwei ganz verschiedene Sprachlaute zu verstehen sind, dass mitunter sogar K durch Ch bezeichnet wird (Fuchs, Dachs u. s. w.), dass B und D am Schluss in der Regel hart, wie P und T gesprochen werden. Als ein ganz besonders zweifelhafter Buchstabe muss G gelten. Es wird auf sechs Arten — und zwar durchaus nicht fehlerhaft gesprochen — 1) als wirkliches G, am Anfang der Sylben (Gabe, Gott, Gebet, liegen, sagen u. s. w.); 2) als K, am Schluss der Sylben (Tag, Weg, Sieg), und zwar nach demselben Gesetz, nach welchem B und D, die als schwache *mutae* dem G ganz parallel sind, in die harten *mutae* P und T verwandelt werden; 3) als hinteres Ch, ebenfalls am Schluss der Sylben, denn Viele und darunter auch Solche, die als Autoritäten gelten können, sprechen Tach, gesacht, nacht mit langem Vocal; 4) als vorderes Ch, am Schluss solcher Sylben, die ein I haben, wie es z. B. nicht »ewig« oder gar »ewik«, sondern ewich, selich, mächtich u. s. w. heisst (aber »Krieg« und »Sieg« werden besser mit einem dem K sich nähernden G gesprochen, sonst verschwindet der Klangunterschied zwischen »Sieg« und »siech«); 5) als der aus dem hinteren Ch entstehende, mit Stimmklang sich verbindende Laut, z. B. in Vögelein, wagen u. s. w.; 6) als Jod, in allen solchen Worten, wie »ew'ger, heil'ger, allmächt'ger« u. s. w., wogegen »ewiger, heiliger, allmächtiger« mit wirklichem G zu sprechen sind; sobald nämlich das I elidirt ist, klingt das wirkliche G zu hart, in manchen Worten, z. B. »allmächt'ger«, unerträglich hart. Es liegt hier also in der Euphonie der Grund, dass wir das G in Jod verwandeln. Welche Aussprache die richtige, ist nicht immer strict zu entscheiden. Denn die Aussprache ist etwas Flüssiges. Wo der Gebrauch der Gebildeten einen Zweifel bestehen lässt, hat auch der Sänger freie Wahl, und theils die Euphonie, theils die Berücksichtigung des Ausdruckes wird ihn dann am sichersten leiten. G. E.

Consonantiae compositae (lat.), wörtlich übersetzt: die zusammengesetzten Consonanzen, nannte man in der alten Harmonielehre die von ihrem Grundtone durch eine dazwischen liegende Octave getrennten Consonanzen; *C. simplices* dagegen hiessen die über dem Grundtone unmittelbar liegenden Consonanzen (s. auch Einfache Intervalle und Zusammengesetzte Intervalle).

Consonanz und **Dissonanz.** Die Eintheilung musikalischer Zusammenklänge in Consonanzen und Dissonanzen war schon bei den Griechen gebräuchlich. Die den griechischen Theoretikern bekannten Zusammenklänge sind nur Intervalle, da man damals von einer Harmonie in unserem Sinne keine Kenntniss hatte. Als C.n *Symphona*) galten: 1) die Octave (*Diapason*), 2) die Quinte (*Diapente*), 3) die Quarte (*Diatessaron*) und die Erweiterungen dieser Intervalle: die Doppeloctave (*Disdiapason*), die Duodecime (*Diapason cum Diapente*) und die Undecime (*Diapason cum Diatessaron*). Alle übrigen Intervalle hielt man für Dissonanzen (*Diaphona*), also auch die kleinen und grossen Terzen und Sexten und deren Erweiterungen. Die diatonische Scala wurde nach dem Vorgange des Pythagoras gebildet, indem man den Unterschied zwischen Quinte ($^3/_2$) und Quarte ($^4/_3$) $= {}^3/_2 : {}^4/_3 = {}^9/_8$ (s. »Subtraction der Intervalle«) als Ganzton annahm und dann jede Quarte in zwei solche Ganztöne und einen Rest (ein *Limma* $= \frac{256}{243}$) zerlegte. Die einzelnen Töne dieser Scala haben dieselben Schwingungsverhältnisse wie im reinen Quintensystem (s. d.), und man hat desshalb das letztere auch das »Pythagoräische« Tonsystem genannt. (Näheres unter »Intervallberechnung«, »Tonsysteme« etc.) Die diatonische Scala des griechischen Tonsystems hat also nur einen Ganzton mit dem Schwingungszahlenverhältniss 8 : 9, und desshalb war seine grosse Terz, die in zwei solche Ganztöne zerfiel, $= {}^9/_8 \times {}^9/_8 = \frac{81}{64}$ (s. »Addition der Intervalle«), während die natürliche grosse Terz, bestehend aus einem grossen (8 : 9) und einem kleinen (9 : 10) Ganzton $= {}^9/_8 \times {}^{10}/_9 = {}^5/_4$ ihres Grundtones ist. Die grossen Terzen des Pythagoras waren demnach um das Intervall 80 : 81 oder um ein syntonisches Komma zu gross. Um dasselbe Intervall waren in diesem System natürlich alle kleinen Terzen zu eng, und in demselben Maasse dissonirten die Umkehrungen dieser Intervalle, die kleinen und die grossen Sexten, und ferner alle Erweiterungen der genannten Intervalle. Auch Aristoxenus fand keine einfacheren Verhältnisse für die Terzen und Sexten, und dieselben gelten daher auch bei ihm für dissonirend. Erst Didymus (um 30 v. Chr.)

fand den Unterschied zwischen dem grossen und kleinen Ganzton und damit auch das richtige Verhältniss des grossen Halbtones (= 15 : 16). Hieraus ergaben sich nun eigentlich die natürlichen Terzen und Sexten von selbst; aber weder Didymus, noch auch Ptolomäus (um 120 n. Chr.), der das System des Didymus verbesserte, wagte es, diese Intervalle für C.n zu erklären. — Das Tonsystem des Pythagoras galt bis auf Zarlino (1517—1590), der aus dem Didymäischen und dem Ptolomäischen System ein reines diatonisches System mit natürlichen Terzen und Sexten bildete. Indessen hatte man durch die Praxis schon kurz nach Beginn der mehrstimmigen Musik gefunden, dass die Terz oft noch vollkommener consonire als die Quarte. Schon zu Anfang des 13. Jahrhunderts wird die Terz daher von den Theoretikern als (unvollkommene) C. angesehen, obwohl selbst im 16. Jahrhundert noch mancherlei Zweifel gegen ihre C. aufstiegen und diese Intervalle zwar im Verlaufe eines Tonstückes wie C.n behandelt wurden, zu Anfang und Schluss aber gemieden werden mussten. Schon Franco von Köln (um 1200 n. Chr.) zählt in seiner bei Gerbert (»*Scriptores*« III, s. Gerbert) abgedruckten »*Musica et ars cantus mensurabilis*« die Terzen zu den C.n, während er dagegen die Sexten noch für dissonirend hält. Er theilt die Zusammenklänge in folgender Weise ein: A. Consonanzen (»Concordanzien«): 1) vollkommene (der Einklang und die Octave), 2) mittlere (Quarte und Quinte), 3) unvollkommene (grosse und kleine Terz); B. Dissonanzen (»Discordanzien«): 1) vollkommene (grosse und kleine Secunde, grosse und kleine Septime, übermässige Quarte, genannt »*Tritonus*«), 2) unvollkommene (kleine und grosse Sexte). — Bei Glareau (»*Dodekachordon*«, Basel, 1547) galten auch die Sexten als unvollkommene C.n, während dagegen die Quarte zu den Dissonanzen gezählt wird. Diese Ansicht ist während der ganzen Blüthezeit des Contrapunktes massgebend gewesen und findet noch jetzt bei den entschiedenen Anhängern des sogenannten strengen Satzes Anerkennung. — Die Contrapunktisten sprechen auch im mehrstimmigen Satze nur von consonirenden und dissonirenden Intervallen und Intervallverbindungen*), da sie keine eigentlichen Accorde kennen. Die Grundlage bildet bei ihnen die diatonische Scala in den gebräuchlichen Kirchentönen (s. d.). Alle Intervalle misst man, auch bei Verbindung mehrerer Intervalle, immer vom tiefsten (Bass-) Tone aufwärts. Als consonante Intervalle galten: A. die vollkommen consonirenden: der Einklang (ist eigentlich kein Intervall), die Octave (a), die reine Quinte (b); B. die unvollkommen consonirenden: die grosse (c) und die kleine (d) Terz, die grosse (e) und die kleine (f) Sexte in engerer und weiterer Lage. Consonirend sind ferner C. die Verbindung 1) von reiner Quint und grosser Terz (g), 2) von reiner Quint und kleiner Terz (h), 3) von grosser Terz und grosser Sexte (i), 4) von kleiner Terz und grosser Sexte (k), 5) von kleiner Terz und kleiner Sexte (l) in enger und weiter Lage. Zu jedem Tone in solchen consonirenden Intervallen und Intervallverbindungen kann die höhere Octave treten (m).



*) Dass diese Auffassung unzureichend ist, wenn man meint, mittelst derselben alle Einzelnheiten im Reiche der Töne erklären und begründen zu können, hat schon G. Weber (»Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst«, 3. Aufl., Band I, S. 269) nachgewiesen. Bei ruhiger Betrachtung muss dieses auch ohne Weiteres einleuchten, denn die

Dissonant sind im strengen Satze alle anderen Intervalle und Intervallverbindungen. A. In gebräuchlichen Verbindungen consonanter Intervalle werden die höheren Töne folgender Intervalle dissonant: 1) der Quint (a), wenn sie von (grosser oder kleiner) Sexte begleitet wird, 2) der Quinte und der (grossen oder kleinen) Terz (b), begleitet von der (grossen oder kleinen) Sexte. B. Als weitere gebräuchliche Dissonanzen gelten folgende Töne von dissonanten Intervallen in enger und weiter Lage: I. der höhere Ton von 1) der verminderten Quinte*) (c), 2) der (grossen, kleinen und verminderten)*) Septime (d), 3) der (grossen und kleinen) None*) (e); — II. der tiefere Ton von der (grossen und kleinen) Secunde**) (f); — III. entweder der höhere oder der tiefere Ton der (reinen***) und der übermässigen) Quarte (g). Ein Strich bezeichnet in den folgenden Beispielen den dissonirenden Ton.



Diese Töne blieben auch in jeder Intervallverbindung in derselben Weise dissonirend. Ein dissonirender Ton durfte, wie schon unter »Auflösung« mitgetheilt wurde, auf leichten Tacttheilen 1) als stufenweiser Durchgang (s. »Durchgangstöne«) zwischen zwei consonirenden Tönen, 2) als Nebennote (s. d.) und 3) als Wechselnote (*Cambiata*, s. d.) verwendet werden. Trat eine Dissonanz unter einer dieser Bedingungen auf leichter Tactzeit auf, so war der Charakter des entstehenden Zusammenklanges ganz gleichgültig. Anders aber war es, sobald dissonirende Töne auf guter Tactzeit erschienen, wo sie nur als vorbereitete Vorhalte (s. d. und unter »Auflösung« und »Vorbereitung«) gestattet waren. In diesem Falle durften dissonante Intervalle unter sich und mit consonanten Intervallen nur unter folgenden Beschränkungen verbunden werden: 1) nur ein einziger Ton durfte als dissonirender Ton erscheinen, 2) der vorgehaltene Ton durfte ausser in der Bassstimme nicht (wie z. B. bei a) mit dem Vor-

---

Entfernung eines Tones vom Basstone ist ja eine von der harmonischen Bedeutung des Tones ganz unabhängige und rein zufällige Eigenschaft. So kann z. B. die grosse Terz eines Basstones Bestandtheil der allerverschiedenartigsten consonirenden und dissonirenden Stammaccorde und deren Umkehrungen sein; sie muss also sehr verschieden behandelt werden. Ja sie ist selbst in gleichen Formen nicht gleich, sondern verlangt z. B. als Terz des Dominant-Dreiklanges eine ganz andere Behandlung, wie als Terz des tonischen Dreiklanges. Giebt man nun für alle Fälle gleiche Erklärungen und gleiche Begründungen, so würfelt man das Allerverschiedenartigste durch einander. — In den praktischen Regeln, in welchen diese Anschauungen erscheinen, sind dieselben auch für uns nicht ohne Werth; die auf sie gegründeten Regeln und Gesetze sind im Stande, den Charakter des strengen Satzes wahren zu helfen, weil für diesen diese Anschauungen eben als Dogmen galten. Sie fanden daher auch hier ihre Erwähnung, obwohl mir nicht unbekannt ist, dass sie viele auch im strengen Satze gebräuchliche Wendungen ausschliessen und selbst für die gestatteten nicht in allen Fällen zutreffend sind.

*) Verminderte Quinte und verminderte Septime werden fast gänzlich, grosse und kleine None aber wenigstens im zwei- und dreistimmigen Satze vermieden.

**) Secunde und None unterscheiden sich im Wesentlichen nur dadurch, dass in der ersteren (auch bei weiter Lage) immer der tiefere, bei der zweiten dagegen (auch in engster Lage) der höhere Ton dissonirt.

***) Wie die reine Quarte, so gilt natürlich auch der Quartsexten-Accord für dissonant.

†) Dieser Fall widerspricht der unten angeführten ersten Beschränkung — eine Erscheinung, die übrigens in Beziehung auf die Uebereinstimmung zwischen den contrapunktischen Regeln und dem Verhalten der Componisten nicht gerade sehr selten ist.

halte gleichzeitig *) vorhanden sein, 3) wenn man statt des dissonirenden Tones dessen Auflösungston (s. »Auflösung«) angab, so musste der entstehende Zusammenklang ein vollständiger Dreiklang oder Sextenaccord werden (b). Unter diesen Bedingungen sind nur folgende Fälle von Intervallverbindungen möglich:

Art des dissonirenden Intervalls.	Wird begleitet durch	Kommt nur vor
1. Secunde (grosse wie kleine)	a. Quarte (c. 1) b. Quinte (c. 2)	in der Unterstimme
2. Quarte (reine wie übermässige)	a. Secunde (c. 1) b. Sexte (d. 1) c. Quinte (d. 2)	in der Unterstimme in einer Mittel- od. Oberstimme
3. Septime (grosse wie kleine)	Terz (e)	in einer Mittel- od. Oberstimme
4. None (grosse und kleine)	Terz und Quint (f)	in einer Mittel- od. Oberstimme

Bei Fortschreitung auch der nicht dissonirenden Stimmen sind noch einige andere Intervallverbindungen möglich: die Septime kann dann durch Quint und Terz (g), die None durch Terz und Sexte begleitet sein (h). — Erlaubt sind ferner alle möglichen dissonirenden Zusammenklänge beim Orgelpunkte (s. d.), wenn sich die nicht aushaltenden Stimmen — (ohne Rücksichtnahme auf den liegenden Bass) — regelrecht fortbewegen.



*) Wenn dieses dennoch ausnahmsweise — und zwar eigentlich nur im sieben- und achtstimmigen Satze — vorkam, so durften beide Töne mindestens nicht in derselben

Auch in den dissonirenden Intervallen und Intervallverbindungen war es erlaubt einem Tone seine höhere Octave zuzufügen; nur die dissonirenden Töne selbst durften nie verdoppelt werden, und die Verdoppelung eines Tones durfte keinen Verstoss gegen die vorn angegebenen Beschränkungen zur Folge haben. Ferner waren auch hier verschiedene weitere und engere Lagen gestattet, nur sollten die Stimmen sich an keiner Stelle zu weit von einander entfernen, aber auch, und dies galt besonders bei tieferer Lage in der Scala, nicht zu nahe bei einander liegen. Die letztere Beschränkung der verwendbaren Umlagerungen galt übrigens auch für consonirende Zusammenklänge. — Ueber die Verbindung der einzelnen Zusammenklänge hat man die Regeln ebenfalls nach der Unterscheidung zwischen C.n und Dissonanzen geordnet. (Man sehe hierüber den Artikel »Fortschreitung« nach.) — Im Uebrigen haben die Zusammenklänge nach der contrapunktischen Auffassung überhaupt nur dann Sinn, wenn sie als Berührungspunkte mehrerer gleichzeitig erklingender Melodien aufgefasst werden; da aber die Melodien nur unter den genannten Bedingungen auf den guten Tacttheilen zusammentreffen dürfen, so kann man die Zusammenklänge auch für sich betrachten und die Beschränkungen darnach angeben. Die theoretische Begründung für die Berechtigung des strengen Satzes zu solchen Einschränkungen in dem Gebrauche von Zusammenklängen und zu einer derartigen Eintheilung in C.n und Dissonanzen überlasse ich den Artikeln »Contrapunkt« und »Strenger Satz«; bemerken aber will ich — (im Anschlusse an die Anmerkung auf S. 561) — noch Folgendes: Wenn auch Manches ganz richtigen Beobachtungen entnommen ist, so sind doch nach meiner Ansicht viele Bestimmungen allzu engherzig aus Einzelnheiten abstrahirt, im Allgemeinen aber sind alle Einschränkungen viel weniger in Natur und Wesen der Tonkunst selbst, als in einer durch zufällige Umstände gebotenen Rücksichtnahme begründet. Die Regeln des strengen Satzes sind bekanntlich sammt und sonders auf den unbegleiteten (*a capella*) Gesang berechnet. Bei der Beschränktheit und Gleichartigkeit der Darstellungsmittel, bei der Unbeholfenheit der ausführenden Organe und aus anderen Gründen musste man in dieser Musikgattung mehr als in jeder anderen darauf bedacht sein, den Gesang jeder einzelnen Stimme ganz selbstständig, leicht ausführbar und möglichst wirkungsvoll zu gestalten, man musste ferner in Beziehung auf die Zusammenklänge sein Augenmerk ganz besonders auf die Erzielung des höchsten Grades von Wohlklang richten u. s. f. Nun waren aber ausserdem die gesammten Productionen der Kunstmusik nur zur Verherrlichung gottesdienstlicher Handlungen bestimmt, und daher hatten die Componisten in ihren Schöpfungen bei aller Kraft und Wirkungsfähigkeit ernste Ruhe und leidenschaftslose Milde zu wahren, sentimentale Weichlichkeit dagegen zu vermeiden. Hierdurch war eine weitere Rücksichtnahme geboten, und diese musste sich besonders auf die Vermeidung allzu greller Tonfärbungen richten. Daraus geht hervor, dass der strenge Satz in unserer Zeit zwar noch eine specielle, aber keine allgemeine Geltung zu beanspruchen hat. — Auch die Harmonisten hielten zum allergrössten Theile an der Unterscheidung zwischen C. und Dissonanz fest. Sie folgten aber bei Construction ihrer Grundharmonien zunächst eben so wenig berechtigten und feststehenden Principien, wie die Contrapunktisten bei ihrer Auffassung, denn sie fragten nicht darnach, wie ihre Bildungen klangen, sondern nur nach deren zufälligem Aussehen auf dem Linien-

Octave liegen, und der vorgehaltene Ton musste, ehe der Vorhalt sich regelrecht auflöste, in entgegengesetzter Richtung stufenweise fortschreiten. Man sehe nach bei Cherubini (»*Cours de Contrap.*«, deutsch von Stöpel: »Theorie des Contrapunktes und der Fuge«, Leipzig, S. 59), wo auch die folgenden Beispiele stehen:



systeme bei ihrer Notation, und dabei spukten die bereits kritisirten Anschauungen der Contrapunktisten in ihren Köpfen bald mehr, bald weniger bemerkbar nach. Ausserdem aber hatte man lange Zeit auch keine klare und feststehende Kenntniss der unterscheidenden Merkmale für die Begriffe »Consonanz« und »Dissonanz«. Daher kam es, dass nicht nur die Zahl der in C.n und Dissonanzen einzutheilenden Grundharmonien sich sehr veränderte, sondern dass auch die Grenze zwischen den beiden Arten von Zusammenklängen sich mehrfach verschob. So zählten Kirnberger und Andere den verminderten Dreiklang zu den C.n, und die nach G. Weber's mehr wahrem als höflichem Ausspruche »berüchtigte, nichtswürdige und inhaltlose, selbst heutzutage noch nicht ausgestorbene Controverse über das Con- und Dissoniren der Quarte« (s. d.) ist ja bekannt genug, und eben so der Streit über den Quartsext-Accord (s. d.). Aus diesem Grunde trat Gottfr. Weber (»Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst«) der Unterscheidung in C.n und Dissonanzen entgegen, und A. B. Marx schrieb ihm dieses wie so manches Andere nach, ohne freilich seine Quelle namhaft zu machen. Ueber den Standpunkt, welchen G. Weber nach der einen Richtung durch seine eigene Ansicht vertritt und nach allen anderen Richtungen durch seine Kritik treffend gekennzeichnet hat, ist die grosse Mehrzahl der Theoretiker noch bis jetzt nicht hinausgekommen. Seine Auslassungen (a. a. O. 3. Aufl., I. Band, S. 284 ff.) mögen daher auszugsweise hier Platz finden. »Geht man der Sache selbst auf den Grund und fragt nach einem unterscheidenden Eintheilungsgrunde, nach einer bündigen Definition dessen, was unter Consonanz, was unter Dissonanz verstanden sein soll, — so findet man überall nur sehr unbefriedigende Antwort. A. Will man, wie Manche gethan, den Grund der Eintheilung in den grösseren oder geringeren Grad des Wohlklingens setzen, und sagen: Consonanz sei eine Tonverbindung, die einen angenehmen, Dissonanz aber die, welche einen unangenehmen Eindruck auf uns mache, jene also Wohlklang, diese Uebelklang: so ist dies Alles geradezu unwahr. Wäre es wahr, dass Consonanzen wohler (besser) klingen als Dissonanzen, so müsste ja eine Musik um so viel wohllautender sein, je mehr Consonanzen und je weniger Dissonanzen darin vorkämen, und umgekehrt; und da, in der schönen Kunst des Wohlklanges, eigentlich Alles möglichst wohl und Nichts übel klingen soll, so müsste ein Tonsatz, um möglichst kunstgemäss zu sein, möglichst wenige Dissonanzen enthalten. — Dem Allen ist nun aber keineswegs also; vielmehr klingen sogenannte »Uebelklänge« im harmonischen Gewebe bekanntlich trefflich wohl.« — »B. Nicht viel stichhaltiger, als der Eintheilgrund und die Begriffsbestimmung, welche wir soeben geprüft, sind diejenigen, welche sich auf mathematische Berechnung der Schwingungsverhältnisse gründen.« »Zusammenklänge mit den einfachsten Verhältnissen (1 : 1, 1 : 2, 2 : 3) seien vollkommen consonirend: immer weniger einfach und also immer weniger consonirend, d. h. mehr dissonirend, seien die Verhältnisse 3 : 4, 4 : 5, 5 : 6, 6 : 7, 7 : 8, 8 : 9 u. s. w. — Die Grenze zwischen Consoniren und Dissoniren liege aber (so wird am gewöhnlichsten angenommen) bei 7; Alles, was diesseit solcher Grenze liege, heisse Consonanz, alles Jenseitige aber Dissonanz, und ein dissonirender Accord sei jeder, in welchem Töne erklingen, die in einem minder einfachen Verhältnisse gegen einander stehen.« Diese Grenze aber »ist rein willkürlich angenommen; denn da in einer steten Progression ein fixer Punkt jederzeit nur willkürlich angenommen werden kann, so ist es auch reine Willkür, in der stetigen Proportionalreihe 1 : 2, 2 : 3, 3 : 4 u. s. w., nun gerade die Zahl 7 als Grenze anzunehmen«. »C. Wieder andere Theoristen suchen den Eintheil- und Unterscheidungsgrund von Con- und Dissonanzen in der Nothwendigkeit der Vorbereitung und Auflösung der letzteren; und so findet man in angesehenen Lehrbüchern die Begriffsbestimmung: Dissonanz sei ein Intervall, welches vorbereitet und aufgelöst werden müsse.« »Die in der Definition angegebenen Merkmale erscheinen erstens theils unwahr, theils zweitens nicht unterscheidend.« 1) »Dass alle Dissonanzen vorbereitet werden müssen, ist nicht wahr. Die Nothwendigkeit der Vorbereitung ist nicht allen Dissonanzen gemein, folglich als Merkmal in der Begriffsbestimmung unwahr. Freilich können manche Dissonanzen gar nicht, manche andere nicht leicht, frei eintreten; allein wieder andere und zwar sehr viele (Dominant-

Septime, Nebenseptimen, durchgehende oder Wechselnoten), hört man überall unvorbereitet eintreten.« »Nach Marpurg's Worten kommen die Dissonanzen in zwei Fällen unvorbereitet zum Vorschein: a. wenn man eine Dissonanz in die andere auflöst. b. wenn man geradeweg aus einer Consonanz in eine Dissonanz geht.« »Da nun aber vor jeder Dissonanz allemal entweder eine andere Dissonanz, oder eine Consonanz vorhergeht, und in beiden Fällen die Dissonanz unvorbereitet zum Vorschein kommen darf, so heisst dies ja geradezu, sie dürfe in allen Fällen unvorbereitet erscheinen, — was ich durchaus nicht behaupten möchte.« »Alle diese keiner Vorbereitung bedürfenden Töne wären, der befraglichen Definition zufolge, keine Dissonanzen, folglich Consonanzen — !« 2) »Freilich ist es wahr, dass Dissonanzen aufgelöst werden müssen, oder eigentlicher, dass sie in gewissen Fällen an eine gewisse Fortschreitung gebunden sind; allein es ist dieses kein unterscheidendes Merkmal, indem bekanntlich auch manche consonirende Töne keine freie Fortschreitung haben, z. B. das Subsemitonium als Terz der Hauptvierklangs-Harmonie« (Dominant-Septimenaccord). — »So erscheint also auch die auf die Nothwendigkeit der Vorbereitung und Auflösung gegründete Unterscheidung von Con- und Dissonanzen unbündig, und die sich darauf beziehende Definition theils zu enge, theils zu weit.« — Rechtfertigten diese Auslassungen auch G. Weber nicht in seiner Verwerfung der seit Jahrtausenden gültigen Unterscheidung zwischen C.n und Dissonanzen, so bewiesen dieselben aber doch mindestens so viel, dass die alten Definitionen und Eintheilgründe unhaltbar waren, und dass die Theoretiker nach neuen Unterscheidungsmerkmalen hätten suchen müssen. Das aber überliessen sie ruhig den Physikern und Philosophen, und selbst was diese fanden, ignorirte der Zünftlerstolz gänzlich. Von den Anhängern des Contrapunktes und des strengen Satzes kann man Lust zu Neuerungen consequenter Weise nicht fordern, ihnen ist daher weiter kein Vorwurf zu machen. Auch die Legion von Bücherfabrikanten, die durch ihre Machwerke (»Praktische Lehrgänge« etc.) nur dem »längst gefühlten Bedürfnisse abhelfen«, welches sie bei den durch irgend einen Zufall ihnen als Schüler der Musiktheorie untergebenen Zöglingen einer Anstalt zu erwecken wissen, und die meist sehr gründlich zu Werke zu gehen glauben — (wie denn ein neuerdings erschienenes derartiges Buch mit den »sieben!« Musen Griechenlands beginnt) — konnten natürlich zur Lösung der betreffenden Frage nichts beitragen. Aber selbst die Chorführer der theoretischen Schriftsteller neuerer Zeit haben sich entweder, wie Marx, an Weber's Ansicht ohne weitere Kritik angeschlossen, oder sie haben die von Weber gründlich widerlegten Anschauungen gleichzeitig mit der von ihm bestrittenen Unterscheidung festgehalten. So sagt Schilling's »Universal-Lexikon der Tonkunst« — (Art. »Consonanz«, unterzeichnet »H.«) — »Consonanz ist in der Musik die besondere Beziehung zweier Töne, deren Schwingungsverhältniss so einfach ist, dass es leicht erkannt wird. Mit dem leichten Erkennen verbindet sich Frieden und Ruhe der Seele und des Gemüthes. Consonanz ist dasjenige Verhältniss, welches mit beruhigender, befriedigender Kraft auf unsere Seele wirkt. Dissonanz ist ein Uebel und zwar ein ästhetisches, und nur des Contrastes wegen zulässig; ihre Auflösung beruht auf dem Bestreben, alles als Uebel Erkannte von uns zu entfernen.« Nach S. W. Dehn's Ansicht (»Theoretisch-praktische Harmonielehre«, Berlin, 1860, 2. Aufl., S. 72) hat »der Zusammenklang eines höheren und eines tieferen Tones für das Ohr, welches für den musikalischen Klang empfänglich ist, entweder etwas Beruhigendes, oder erweckt das Verlangen nach einer Beruhigung. Die Zusammenklänge erster Art heissen Consonanzen, die andern werden Dissonanzen genannt«. Nicht wesentlich klarer definirt E. Fr. Richter (»Lehrbuch der Harmonie«, Leipzig, 1857, 2. Aufl., S. 5): »Wenn man in der Musik von consonirenden und dissonirenden Intervallen spricht, versteht man darunter nicht wohl- oder übelklingende, was beide Worte ausdrücken können, sondern unter den ersten solche, die in reinem, befriedigendem und eine weitere bestimmte Beziehung nicht bedürfendem Verhältnisse stehen; unter den letzten solche, die auf eine weitere Folge bestimmt hindeuten und ohne dieselbe keinen befriedigenden Sinn geben würden.« J. C. Lobe sagt: »Die dissonirenden Intervalle (Dissonanzen) unterscheiden sich von den consonirenden (Consonanzen) nur dadurch, dass jene etwas Unbefriedigendes in

sich tragen, und desshalb eine Auflösung in ein consonirendes Intervall verlangen.« »Dieses Verhältniss hat man mit dem unpassenden Worte »übelklingend« ausgedrückt.« Den Unterschied zwischen consonirenden und dissonirenden Accorden bezeichnet er (»Lehrbuch der musikalischen Composition«, Leipzig, 1866, 3. Aufl., I. Bd., S. 31) so: »Mit consonirenden Accorden kann man ein Tonstück schliessen, denn sie geben das Gefühl von Ruhe, Befriedigung; mit dissonirenden Accorden kann man kein Stück schliessen, denn das Gefühl erhält keine Befriedigung, es muss auf sie ein consonirender Accord folgen.« Auch C. F. Weitzmann huldigt in dieser Frage dem Althergebrachten vollkommen (»Harmoniesystem«, S. 3): »Consonanzen nennen wir diejenigen Zusammenklänge, welche, wenn sie ohne Verbindung mit anderen Harmonien erscheinen, dem Gehöre das Gefühl der Selbstständigkeit und der Ruhe gewähren, im Gegensatze zu den unselbstständigen Dissonanzen, welchen das Streben innewohnt, in eine Consonanz überzugehen oder sich in eine solche aufzulösen.« — Die Entfernung der einzelnen Noten eines Zusammenklanges auf dem Liniensystem war auch bei diesen Theoretikern das Hauptmerkmal bei Unterscheidung der einzelnen Accordformen; die »Terzen« galten ihnen als »die Bausteine für die harmonische Architektonik«, und die Tonart-Leiter war der Steinbruch, welcher zugleich das Material und den Bauplatz liefern musste. Niemand wusste aber nachzuweisen, warum der menschliche Geist gerade die Terzen ausgewählt und wie denn die Tonart-Leitern eigentlich entstanden seien; — »der Mensch brachte diese Dinge eben mit auf die Welt«, wie in einem amtlichen Schriftstücke (Stiehl, »Centralblatt«, 1871, Märzheft) der musikalischen Abtheilung der königl. Akademie der Künste in Berlin in Beziehung auf den einstimmigen Gesang behauptet wird. Namentlich aber kam in neuerer Zeit die sinn- und gedankenlose Annahme von »zufälligen« Erhöhungen und Vertiefungen der Accordtöne zu hohem Ansehen, denn die »Alteration der Intervalle« wurde der Zauberstab, der die sonderbarsten Accordgebilde auf »berechtigte Weise« entstehen liess, z. B.



Dabei fiel es wunderlicher Weise nicht einem dieser musikwissenschaftlichen Voltenschläger ein, dass ja in der Kunst bei nur einiger Ueberlegung von Zufälligkeiten füglich nicht die Rede sein könne. Zwar sprechen einzelne die Ansicht G. Weber's nach, dass das Bilden aller Accordformen etc. nur ein Mittel sei, die Erscheinungen in der Tonwelt für den Verstand in gewisse Classen zu bringen, während bei den Erscheinungen selbst so strenge Unterscheidungen in einzelne Classen eben so wenig zu finden seien, wie bei den Naturkörpern; die Unterscheidungsmerkmale dürften desshalb auch ganz zufällige und äusserliche sein. Dieser Schluss ist aber eine vollkommen unwahre Behauptung, da der Vergleich selbst ein durchaus unzutreffender ist. Die Erscheinungen in der Tonwelt, so weit sie sich auf den Unterschied in der Tonhöhe gründen, sind eben keine Naturgegenstände, sondern nur aus den Tonhöhenbeziehungen entsprungen, in welche der menschliche Geist die einzelnen Theilchen des Klangmaterials zu setzen weiss; es müssen sich daher auch naturgemässe Unterscheidungsmerkmale und Erklärungen durch den Geist finden lassen. Dadurch aber würde auch für die Praxis die Kenntniss der Einzelnheiten sehr erleichtert werden, die bei Annahme nur zufälliger Aeusserlichkeiten dadurch sehr erschwert wird, dass jeder einzelne Lehrer ein anderes zufälliges Merkmal hervorhebt. Aber sieht man auch hiervon ab, und wollte man die erwähnten Entschuldigungsgründe für die Praxis gelten lassen, so haben doch bei Weitem die meisten Theoretiker wirklich geglaubt, mittelst ihrer unhaltbaren Anschauungen eine naturgemässe Erklärung der Sache geben zu können. Die hierdurch entstandene bodenlose Confusion in den Erklärungen und Classificirungen der einzelnen Erscheinungen ist tief zu beklagen. — Ist nun die thatsächliche Entwickelung unseres Gegenstandes bis hierher verfolgt, so soll jetzt die Unterscheidung in C. und Dissonanz nach dem Stande der heutigen Wissenschaft untersucht werden. — Jetzt hat man bekanntlich der Ansicht der Pythagoräer, der

noch Kepler und Leibnitz anhingen, gänzlich entsagt. »Weder die neueren Physiker, noch die neueren Philosophen sind darauf zurückgekommen, dass der Genuss der Musik in einem von der Seele angestellten Zählen bestehe« und also auch der Unterschied zwischen C. und Dissonanz hierauf zurückführbar sein müsse. Auch Herbart's Hypothese hat keine Anerkennung gefunden, nach welcher der Unterschied zwischen C. und Dissonanz darauf beruhen soll, »dass zwei gleich starke, doch verschiedene Vorstellungen eine dritte schwächere ganz aus dem Bewusstsein verdrängen, wenn ihre Stärke sich zu der der letzteren verhalte wie $\sqrt{2}:1$«. Den Raum einer Octav theilt Herbart dabei in zwölf gleich grosse Intervalle. »Jeder Ton werde nun dem Grundtone im geraden Verhältnisse seines Abstandes unähnlicher, bis in der Octave die Aehnlichkeit ganz schwinde und nur noch voller Gegensatz übrig bleibe.« Erklingen z. B. die beiden Töne der Quinte *c* . *g* zugleich, so sei der Gegensatz des *g* zu *c* durch 7 messbar, dagegen die Gleichheit des *g* mit *c* durch 5, da *g* von *c'*, dem vollen Gegensatz von *c*, um 5 Tonstufen abstehe; umgekehrt sei auch der Gegensatz von *c'* zu $g = 7$, seine Gleichheit mit ihm $= 5$. So verhielte sich die Stärke der beiden gleich starken Gegensätze zur Gleichheit $= 7:5$, d. h. sehr annähernd $= \sqrt{2}:1$, denn $5.\sqrt{2}:5.1 = 5.1{,}41:5 = 7{,}05:5$. »Die Vorstellung der angestrebten Gleichheit ist also ganz gehemmt und die beiden Töne laufen neben einander ohne weitere gegenseitige Störung ab, sie consoniren.« Bei dem Zusammenklange von *c* und *fis* dagegen ist Gleichheit und Gegensatz durch 6 messbar; »die drei Kräfte sind also gleich, der Conflict zwischen dem Streben nach Einheit und dem Widerstreben der Gegensätze unversöhnbar, und die falsche Quinte bildet daher mit dem Grundtone die schlimmste Dissonanz« (Herbart's »Hauptpunkte der Metaphysik« 1807, »Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre« 1811, »Psychologische Untersuchungen« 1839). — Dieser Ansicht schliesst sich in ihren Hauptpunkten Drobisch an in dem Aufsatze »Ueber die mathematische Bestimmung der musikalischen Intervalle« (Abhandlungen der fürstl. Jablonowski'schen Gesellschaft, 1846). — Die Verhältnisse der consonirenden Intervalle kommen bei dieser Berechnung den natürlichen Verhältnissen (mit Ausnahme der Octave) nur nahe, sind ihnen aber nicht gleich. Diese »psychologischen Intervalle geben« nach Drobisch »noch reinere C.n als die akustischen Verhältnisse und sind Ideale, die in Wirklichkeit nicht erreicht werden können«. Da nun aber diese »psychologischen Intervalle unfähig sind, reine Accorde zu ergeben, so müssen sie zu diesem Zwecke Aenderungen erleiden«; sonach müssten die Verhältnisse bei zwei zusammen erklingenden Tönen anders sein als bei drei und mehr Tönen. — Mehr Anhänger fand eine viel ältere, von Leonh. Euler (»*Tentamen novae theoriae musicae*«, Petersburg, 1739) zuerst aufgestellte Ansicht, die in Chladni (»Akustik«) und selbst in noch neuerer Zeit in Opelt (»Ueber die Natur der Musik« 1834 und »Allgemeine Theorie der Musik« 1852) gewandte Ausleger fand. Euler behauptet, dass unserer Seele Ordnung angenehmer sei als Unordnung, und so gefalle uns auch die Verbindung von Tönen besser, wenn wir in ihren Schwingungszahlen u. s. f. leicht eine Ordnung entdecken könnten. Solche Zusammenklänge seien consonant; alle anderen, in denen diese Ordnung nicht erkennbar sei, wirkten dissonirend. Opelt verändert diese Ansicht insofern etwas, als er in den auf verschiedene Grundzahlen gegründeten Rhythmen der Schwingungen (»Pulswellen«) und der Tacttheile die Ursache der verschiedenen Wirkung verschiedener Zusammenklänge findet. Rhythmen, die sich auf die Zahl 2 und deren Verdoppelungen gründen, haben einen »ruhigen Charakter«. Bei der Grundzahl 3 wird der Charakter »lebendig«, bei 5 »zur Aufregung hinneigend«, bei 7 »völlig aufregend«, bei 11, 13 und 17 »störend«. Einwürfe gegen diese Ansicht findet man schon unter »Auflösung« (Bd. I, S. 350); sie ist in der letzten Zeit auch völlig aufgegeben worden. — Unter den Erklärungen auf »psychologischer« Grundlage hat daher nur noch die eine jetzt zu erwähnende eine grössere Zahl von Anhängern, nämlich die von M. Hauptmann (»Natur der Harmonik und Metrik«, 1853). Darnach sind nur die rein akustischen Verhältnisse der Octave, Quinte und Terz und deren Umkehrungen consonant; die temperirte Stimmung ist eine »Nothlüge«. Ueber die Mängel dieser Auffassung ist schon unter »Auflösung« gesprochen worden. — Diesen psychologischen Erklärungsweisen stehen nun die

Versuche gegenüber, die Erscheinungen der C. und der Dissonanz auf naturwissenschaftlichem Wege zu erklären. So führte der Musiker Rameau in seinen späteren Werken (»*Nouveau Système de musique*« 1726, »*Génération harmonique*« 1737, »*Demonstration du principe de l'harmonie*« 1750, »*Nouvelles réflexions*« 1752) Alles auf die harmonischen Obertöne (s. d. und unter »Akustik«) zurück. Von d'Alembert (»*Elémens de musique*« 1752, durch Marpurg 1757 ins Deutsche übersetzt) wurde diese Theorie klarer dargestellt und allgemeiner zugänglich gemacht. Tartini (»*Traité de l'harmonie*« 1754) gründet seine Erklärungen auf die Combinationstöne (s. d. und »Akustik«). Beide Versuche fanden nur wenig Anerkennung, obwohl sie von denselben Principien ausgingen, die noch heutigen Tages die Grundlage für die naturwissenschaftliche Erklärung musikalischer Gesetze und Regeln bilden. Noch unbeachteter blieb, wie schon E. Mach in dem Artikel »Akustik« Bd. I, S. 121 mittheilt, ein bereits im vorigen Jahrhundert gemachter Versuch, die Disharmonie auf die Einwirkung der Schwebungen zurückzuführen. — Wie nun in neuester Zeit Helmholtz und im Anschlusse an ihn v. Oettingen diese naturwissenschaftliche Richtung vertreten, das lese man in dem genannten Artikel Bd. I, S. 119 ff. nach. Erwähnt mag aber noch werden, was in der neuerdings erschienenen 3. Auflage der Helmholtz'schen »Lehre von den Tonempfindungen« gegen frühere Auflagen abgeändert erscheint und worin auch die v. Oettingen'sche Auffassung noch unzureichend ist. Zunächst überträgt Helmholtz die Fähigkeit der Corti'schen Fasern, von bestimmten Tönen in Mitschwingung versetzt zu werden, auf die *Membrana basilaris* der Schnecke (a. a. O. S. 227). Diese Membran besteht aus einzelnen, straff gespannten und unter sich lose verbundenen, ungleichlangen Streifen, deren jeder für sich wie eine Saite eines Klaviers auf einen bestimmten Ton abgestimmt sein soll. Sodann nimmt Helmholtz auch Act von den Erweiterungen und Modificationen seiner Theorie durch v. Oettingen. — In der Erklärung der Dissonanzen kommt v. Oettingen der Wahrheit entschieden näher als Helmholtz. Er betrachtet jeden dissonirenden Accord als eine Verbindung von zwei oder mehreren consonanten Accorden, und somit sind die dissonirenden Töne nicht mehr zufällige störende Elemente wie bei Helmholtz. Dabei weicht aber v. Oettingen noch mehr von der rein physiologischen Erklärung ab als Helmholtz, — der doch auch schon die »Erinnerung«, also einen »psychischen Act« zuziehen muss; — v. Oettingen erkennt »dem Principe der Verwandtschaft der Klänge, auf Grund reiner Obertöne, eine tiefere psychologische Bedeutung« zu (»Harmoniesystem« S. 42) und will die Verwandtschaft selbst »nicht von der Existenz reell angegebener Klänge«, also von einer wirklichen Reizung der Nerven »abhängig machen« (a. a. O. S. 46). Es ist dieses jedenfalls eben nicht consequenter, als wenn man die ganze Auffassung der Klangverwandtschaft für einen psychischen Act hält, der durch die Vorgänge in den Nerven veranlasst und modificirt wird, namentlich wenn sich auf diesem letzteren Wege eine grössere Einfachheit und Natürlichkeit in den Grundlagen des Systems und grössere Vollständigkeit und Consequenz des letzteren ergiebt. Ferner spricht es wohl kaum zu Gunsten der v. Oettingen'schen Auffassung, wenn dessen Theorie in Beziehung auf die Behandlung der Dur- und Moll-Tonart, der Cadenzen u. s. f. der Praxis guter Componisten mehrerer Jahrhunderte und einer eben so langen Beobachtung entgegen tritt. Auch bei v. Oettingen kann daher die Erklärung nicht als vollkommen ausreichend und zutreffend erachtet werden, selbst nicht in Beziehung auf die Begriffe der C. und der Dissonanz. — Somit gelange ich zur Darlegung meiner eigenen Ansicht, deren Grundprincipien äusserst einfach und natürlich sind, und die in ihren Consequenzen nicht blos mit der Praxis der Componisten aller Zeiten und mit den Ergebnissen einer Jahrhunderte langen Beobachtung übereinstimmt, sondern auch berufen erscheint, tief in die Praxis selbst einzugreifen. Das Letztere habe ich bereits, ohne Widerspruch zu finden, an verschiedenen Orten constatirt, namentlich so weit es sich um »Gehörbildung«, um das »Geschmacksurtheil« u. dergl. handelt, und ich hoffe, auch hier noch in den entsprechenden Artikeln darauf hinweisen zu können. Der erstere Theil meiner Behauptung wird sich aus der Darstellung der Sache selbst ergeben. — Wir stehen natürlich einem Tonsatze genau eben so gegenüber, wie wir der Aussenwelt überhaupt gegenüber stehen. »Der Mensch

aber bringt der Aussenwelt eine dreifache Empfänglichkeit entgegen.« »Zunächst empfängt er den Inhalt seiner Vorstellungen durch Anregung seiner Sinne.« »Die verschiedenen sinnlichen Eindrücke und die von ihnen zurückgebliebenen Erinnerungsbilder verknüpft sodann der Vorstellungsverlauf in mancherlei räumlichen und zeitlichen Formen der Anordnung, der Aufeinanderfolge und der gegenseitigen Beziehung.« »Aber der Mensch steht der Aussenwelt nicht blos passiv als Zuschauer gegenüber. Er soll vielmehr drittens aus den gewonnenen Vorstellungen die Erkenntniss der Wahrheit und die richtige Würdigung des Guten zu gewinnen und seine einzelnen Gedanken zu dem Ganzen einer Weltansicht verbinden.« »So sind »Sinnlichkeit«, »Seele« und »Geist« die drei von einander unterscheidbaren lebendigen Maassstäbe, an denen die Eindrücke sich messen und mit denen übereinstimmend sie gefallen« (H. Lotze, »Geschichte der Aesthetik in Deutschland«). — Die Einwirkung der Musik auf unsere sinnliche Empfindung hat am eingehendsten unter allen Forschern Helmholtz untersucht und es ist ihm gelungen, das Angenehme und das Unangenehme einzelner musikalischer Eindrücke soweit zu erklären, als es die bis jetzt noch herrschende vollkommene Unkenntniss des Nervenprocesses nur irgend zulässt. Die Hauptpunkte dieser Erklärung findet man in dem Artikel »Akustik« (Bd. I, S. 119 ff.). Man muss Helmholtz nun darin unbedingt beistimmen, dass ein unreiner Zusammenklang stets, eine Dissonanz aber mehr oder weniger unangenehm auf unsere sinnliche Empfindung wirkt, während reine C.n sinnlich angenehm sind. Es ist ferner kaum zu bestreiten, dass das Unangenehme der sinnlichen Empfindung in vielen Fällen aus den von Helmholtz dargelegten Ursachen entspringt. Endlich ist auch die Thatsache, dass die Tonkunst das sinnlich Angenehme mit zur Erweckung eines musikalischen Interesse verwerthen darf, nicht zu läugnen. Die sinnliche Empfindung kann zur Weckung von Lust und Unlust dienen, ja sie kann geradezu Mittel des Ausdruckes werden, — und insofern ist sie allerdings nicht ohne ästhetischen Werth. Man muss daher z. B. Thibaut darin Recht geben, dass die Dreiklangsharmonien eines Palestrina »am besten geeignet sind, die erhabenen Stimmungen des frommen Gemüthes in der Kirche zu begleiten« (»Ueber Reinheit der Tonkunst«), weil eine Häufung von Dissonanzen theils zur Erzeugung von Unlust dienen, theils auch als Ausdrucksmittel zu grelle Tonfärbungen ergeben kann, was beides in der Kirche nicht am Platze ist. Dagegen aber haben doch sicher Diejenigen entschieden Unrecht und stehen mit ihrem Urtheile kaum noch auf ästhetischem Boden, deren Gehörnerven nur an die reinen Dreiklangsverbindungen der Niederländer und alten Italiener gewöhnt sind, und die sich daher durch das sinnlich Unangenehme der Dissonanzen veranlasst fühlen, bei Anhörung Beethoven'scher Compositionen nichts weniger als Genuss zu empfinden, — und desshalb der Musik überhaupt jene Enthaltsamkeit zu predigen. Diese letzteren würden aber mit ihrem Geschmacksurtheile entschieden im Rechte sein, wenn mit den von Helmholtz angegebenen Bedingungen die Einwirkung der C.n und Dissonanzen auf uns erschöpft oder doch im Wesentlichen erklärt sein sollte. Dem gegenüber kann man auf Grund vielfacher Erfahrung behaupten, dass mancher bedeutende Meister das sinnlich Angenehme geradezu vernachlässigt hat, ohne damit seinen Schöpfungen ihren hohen ästhetischen Werth zu rauben oder auch nur zu schmälern. Die Musik hat aber zugleich und zwar vorzugsweise auf unsere Vorstellung und auf unsere Reflexion zu wirken. Wenn daher auch zwischen C.n und Dissonanzen in Beziehung auf ihre Einwirkung auf unsere Sinnesempfindungen (in Rücksicht auf ihren physischen Klang, wie ich diese Eigenschaft der Zusammenklänge zu nennen pflege) ein (freilich nur gradueller und dabei noch von zufälligen Eigenthümlichkeiten der ausführenden Organe abhängiger) Unterschied besteht, so brauchen hiermit die unterscheidenden Merkmale zwischen beiden Arten von Zusammenklängen noch keineswegs erschöpft zu sein. Und in der That finden sich viel wesentlichere Unterscheidungsmerkmale, sobald wir die Einwirkung der Zusammenklänge auf unsere Vorstellung berücksichtigen. — Als Gegenstand für die Thätigkeit unserer Vorstellung regt ein Tonsatz unsere Seele »zur Verknüpfung des Mannichfaltigen zur Einheit« (Lotze), zum »Anschauen der Töne und ihrer künstlerischen Verbindung« (Hanslick) an. Zu dieser Zusammenfassung der

Einzelnheiten bedarf unsere Vorstellungskraft gewisser Hülfsmittel und Maasse, an denen sie die Gleichartigkeit und die Verschiedenheit der einzelnen Eindrücke abmessen kann. Dieses sind nach der Seite der Tonhöhe hin die drei »Grundintervalle« (Octav, Quint und grosse Terz) *), in Beziehung auf die Tondauer aber die einfachen rhythmischen Verhältnisse der Zwei- und der Dreitheiligkeit — (ausnahmsweise auch der Vier- und Fünftheiligkeit). — Für Tonstärke und Klangfarbe können so bestimmte Maasse nicht angegeben werden, nach denen die Seele die Gleichartigkeit oder die Verschiedenheit der einzelnen Eindrücke beurtheilt. — Nur mittelst dieser einfachen Tonhöhen- und Tondauerverhältnisse, deren Auffassung der Seele wohl angeboren ist, wie ihr überhaupt die Fähigkeit zur Auffassung einfacher Verhältnisse angeboren zu sein scheint, vermag unsere Vorstellungskraft die einzelnen Eindrücke, welche durch die Anhörung eines Tonsatzes verursacht werden, zur Einheit zusammen zu fassen. Die im Artikel »Auflösung« (Bd. I, S. 351) aufgestellte Hypothese über Tonhöhenverwandtschaft bringt dieses in kurzer Weise zum Ausdruck. Wie aus diesem Satze die melodische Verwandtschaft der Töne, die Verwandtschaft der Accorde, das Wesen der Cadenzen, die Entstehung der Tongeschlechter, der Tonarten, der Tonleitern, der Modulationen und der Tonsysteme resultiren, kann in den betreffenden Artikeln und in des Verfassers »System und Methode der Harmonielehre« (Leipzig, Breitkopf u. Härtel) nachgelesen werden; hier handelt es sich zunächst nur um die Entstehung und Eintheilung der in mehrstimmigen Tonsätzen vorkommenden Zusammenklänge. Diese durch gleichzeitiges Erklingen mehrerer Töne entstehenden Zusammenklänge sind zweierlei Art; die einzelnen Töne derselben stehen nämlich entweder unter einander, — für sich betrachtet und ohne Beziehung auf vorhergehende oder nachfolgende Theile eines Tonsatzes, — ihrer Tonhöhe nach in Verhältnissen, die sich durch die drei Grundintervalle darstellen lassen, oder sie haben solche Beziehungen nicht. Die erste Art der Zusammenklänge heissen »Harmonien« oder »Accorde«; die zweite Art könnte man als »nicht accordische Zusammenklänge« bezeichnen. Zu einem Accorde gehören eigentlich immer mindestens drei wesentlich verschiedene Töne; es lassen sich jedoch auch Zusammenklänge von nur zwei Tönen, wenn ihre einzelnen Töne die nothwendigen Beziehungen zu einander besitzen, harmonisch — (als unvollständige Accorde) — auffassen. — Die Tonhöhenbeziehungen in einem Accorde sind für sich allein verständlich; die Accorde können demnach auch selbstständig verwendet und daher auch für sich betrachtet werden. Die nicht accordlichen Zusammenklänge finden ihre Erklärung und Begründung immer nur an der speciellen Stelle im Verlaufe eines Tonstückes, also durch Betrachtung des Vorhergehenden und des Folgenden. Die letztere Art von Zusammenklängen pflegt man wohl »zufällige Dissonanzen« zu nennen, obwohl das gegenseitige Tonhöhenverhältniss zwischen den einzelnen Tönen dieser Zusammenklänge ganz gleichgültig ist; es mag dieses wohl daher kommen, weil die betreffenden Töne die in jedem einzelnen Falle vorhandene Einführung und Fortschreitung fordern und hierin mit den meisten dissonirenden Tönen einige Aehnlichkeit haben. Diese Bezeichnung soll desshalb auch hier beibehalten werden. — Zur Auffassung der accordlichen Zusammenklänge als solche hat, wie oben angedeutet wurde, unsere Vorstellungskraft die Grundintervalle von bestimmten Tönen aus abzumessen. Handelt es sich darum, die Bedingungen aufzusuchen, unter denen der menschliche Geist Zusammenklänge accordisch aufzufassen vermag, so kommt es darauf an, gewisse Grundharmonien zu finden, auf die sich schliesslich alle anderen verständlichen Tonhöhenbeziehungen in accordischen Zusammenklängen zurückführen lassen. Diese Grundharmonien selbst brauchen keineswegs praktisch schon Verwendung gefunden zu haben oder je zu finden, denn es kommen ja bei einem gleichzeitigen wirklichen Erklingen mehrerer Töne noch andere Umstände in Betracht, als die Einwirkung auf unsere Vorstellungskraft; dieselben haben auch nur den Zweck, die möglichen Arten von Tonhöhenbeziehungen in accordischen Zusammenklängen in einfachster und übersichtlichster Weise darzu-

*) Es ist dabei nicht nöthig, dass jedes dieser Grundmaasse als solches zur bewussten Erkenntniss komme.

stellen. — Unter den drei Grundintervallen ist nun die Octave derartig beschaffen, dass sie eigentlich nicht zur Bestimmung der Aehnlichkeit oder Unähnlichkeit zweier Klänge dienen kann, da beide Töne derselben sich absolut ähnlich sind. Zu jedem Tone und für jeden Ton kann die höhere oder die tiefere Octave eintreten, ohne dass die Art der Tonhöhenverwandtschaft eine wesentliche Aenderung erlitte, — das wird weder von der physikalisch-physiologischen, noch von der psychologischen Erklärungsweise geläugnet. Man hat daher bei Aufsuchung der Grundharmonien alle nur durch Octavvermittelung zu findenden Töne auszulassen und nur noch Quint und Terz zu beachten, — wie man dieses ja bei Construction von Tonsystemen schon immer gethan hat, ohne Widerspruch zu finden. — Ein Intervall kann von einem Tone aus nur nach zwei Seiten abgemessen werden, nach oben oder nach unten. Hat nun die Vorstellungskraft alle das Verständniss vermittelnden Intervalle von einem Tone aus nach derselben Seite abzumessen (*c* : *e*, *c* : *g*; resp. *g* : *es*, *g* : *c*), so muss der betreffende Zusammenklang für die Vorstellung einen anderen Charakter haben, als wenn diese vermittelnden Intervalle nach entgegengesetzten Seiten zu messen sind (*c'* : *as*, *c'* : *e'* resp. *c'* : *as*, *c'* : *g'*). Die Beziehung der einzelnen Töne muss im ersten Falle (in den Zusammenklängen *c* : *e* : *g* und *c* : *es* : *g*) einen einheitlichen Charakter haben, im zweiten (in den Zusammenklängen *as* : *c'* : *e'* und *as* : *c'* : *g'*) dagegen einen gewissen Gegensatz einschliessen. Zusammenklänge, in denen die abzumessenden Intervalle von einem Tone aus alle nach derselben Seite zu liegen, nennt man consonirende Zusammenklänge, consonirende Accorde oder C.n; alle anderen Zusammenklänge heissen Dissonanzen. Die letzteren sind entweder Accorde oder sie gehören zu den zufälligen Dissonanzen. — Die Dissonanzen unterscheiden sich also von den C.n für die Vorstellung ganz wesentlich, und zwar wesentlicher als für die sinnliche Empfindung. — Auch in der Einwirkung auf unsere Reflexion unterscheiden sich C.n und Dissonanzen unläugbar, denn es hängt dieses ja lediglich davon ab, wie sie auf unsere Empfindung und auf unsere Vorstellung einwirken: — die Untersuchungen hierüber haben bis jetzt aber nur Phantastereien und keine praktisch verwerthbaren Resultate geliefert. Es folgt daher hier zunächst die Aufzählung der möglichen consonirenden und der gebräuchlichen dissonirenden Accorde, aus ihren Grundformen entwickelt, und dann der Nachweis für die Entstehung der zufälligen Dissonanzen. — A. Consonanzen: Tonhöhenverbindungen, in denen Quinten und Terzen in ihrer Verbindung von einem Tone aus nach derselben Seite gemessen werden, sind nur zwei von wesentlich verschiedener Einrichtung möglich. Es kann nämlich nur eine Quint und eine Terz mit einander verbunden werden, und beide Intervalle können nur von einem Tone a. »aufwärts«, b. »abwärts« liegen. Im ersten Falle entsteht der grosse Dreiklang (auch harter oder Dur-Dreiklang genannt) (a), im zweiten dagegen der kleine (auch weiche oder Moll-) Dreiklang (b). Der tiefere Ton der Quint heisst in jeder Form der »Grundton« und giebt den speciellen Namen; der höhere Ton der Quint heisst »Quint« des Dreiklanges, während der nur dem Terzintervall angehörende mittlere Ton die »Terz« des Accordes genannt wird (s. »Dreiklang«). Zu jedem und für jeden dieser Töne kann dessen höhere oder tiefere Octave eintreten, ohne dass die Beziehungen der Tonhöhenverwandtschaft geändert werden (c). Dadurch entstehen nicht nur die vier- und mehrstimmigen Formen und die weiteren Lagen der Dreiklänge, sondern es wird auch möglich, jeden beliebigen Ton einer Form zum relativ tiefsten oder zum relativ höchsten Tone zu machen. Wenn statt des Grundtones in einem Dur- oder Moll-Dreiklange Quint oder Terz tiefster oder Basston wird, so entsteht eine »Umkehrung« des Accordes (s. d.). Wird die Terz des Dreiklanges Basston (d), so entsteht der Sextaccord (6, s. d.); die Quint als Basston gesetzt (e), ergiebt den »Quartsextaccord« ($\frac{6}{4}$, s. d.). Die ursprüngliche Form heisst der »Stammaccord«. Diese Namen bleiben unter den gegebenen Bedingungen immer bestehen, es mögen über dem Basstone die Accordtöne nach Zahl und Stellung gelagert sein, wie sie wollen (f). — Nach dem relativ höchsten Tone unterscheidet man die Lagen eines Accordes als »Octav-« (g), Terz-« (h) oder »Quintlage« (i), je nachdem eine Octave des Grundtones, der Terz oder der Quinte als dieser höchste Ton erscheint. Man unterscheidet diese Lagen auch als

»erste«, »zweite« und »dritte«, und in gleicher Weise die Umkehrungen als »erste« und »zweite«. Liegen die drei wesentlichen Töne eines dieser Accorde als relativ höchste Töne so nahe bei einander, dass kein Accordton mehr zwischen sie treten kann (k), — der Basston mag dann so weit abliegen, als er will, — so hat der Accord »enge Lage«, »enge Harmonie«, im anderen Falle (l) sagt man, der Accord erscheint in »weiter Lage«, in »erweiterter« oder »zerstreuter Harmonie«.



Mit diesen beiden Grundformen (dem Dur- und dem Moll-Dreiklange) und deren Umkehrungen, Umlagerungen und engeren und weiteren Lagen sind alle Möglichkeiten erschöpft, in denen ein Zusammenklang von mehr als zwei wesentlich verschiedenen Tönen consonirt. Eben so sind alle möglichen consonirenden Verbindungen von nur zwei wesentlich verschiedenen Tönen — (alle consonirenden Intervalle also) — hiermit gegeben. — Zu einer Tonart gehören nun (s. »Tonart«) alle Töne und Accorde, deren Erscheinen sich an den Tönen des tonischen Dreiklanges vermitteln lässt. Die Töne der zu einer Tonart gehörigen consonirenden Accorde müssen sich also von den Tönen des tonischen Dreiklanges aus durch Vermittelung der drei Grundintervalle bestimmen lassen. Es ergeben sich unter dieser Bedingung, wie unter »Tonart« näher nachzuweisen ist, folgende consonirende Accorde:



Die Verbindung aller dieser Accorde mit dem tonischen Dreiklange wird unter jeder Bedingung als in der betreffenden Tonart vermittelt erscheinen; bei der Verbindung der einzelnen Accorde unter einander ist dieses nicht immer der Fall (s. »Fortschreitung«). — Allgemeiner ausgedrückt entsprechen den aufgeführten Accorden »A. in einer Dur-Tonart«: 1) der Dur-Dreiklang erster, 2) der Moll-Dreiklang dritter, 3) der Dur-Dreiklang vierter, 4) der Dur-Dreiklang fünfter und 5) der Moll-Dreiklang sechster Stufe *); »B. in einer Moll-Tonart«: 1) der Moll-Dreiklang

*) Der Moll-Dreiklang zweiter Stufe in Dur wird weiter unten Erwähnung finden (s. S. 581).

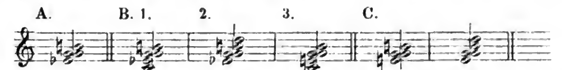
erster, 2) der Moll-Dreiklang vierter, 3) der Dur-Dreiklang fünfter und 4) der Dur-Dreiklang sechster Stufe. — Ausser diesen Accorden können noch andere consonirende Accorde in einer Tonart auftreten, und zwar theils, weil deren Töne sich ebenfalls von den Tönen des tonischen Dreiklanges aus bestimmen lassen, theils auch desshalb, weil ein einziger Accord eine neue Tonart nicht leicht charakterisiren kann (s. »Tonart«). So erscheint in Dur nicht selten statt des Dur-Dreiklanges vierter Stufe der Moll-Dreiklang dieser Stufe (*F*-moll in *C*-dur), weil dessen Töne sich von der Tonica aus bestimmen lassen. Aus ähnlichem Grunde wird in Dur und in Moll mitunter auch der Dur-Dreiklang dritter (*E*-dur-Dreiklang in *C*-dur, *Es*-dur-Dreiklang in *C*-moll) Stufe berührt. Eben so tritt in Dur vorübergehend der Dur-Dreiklang der vertieften sechsten Stufe (*As*-dur-Dreiklang in *C*-dur), in Moll der Moll-Dreiklang der fünften Stufe auf (*G*-moll-Dreiklang in *C*-moll). Und so liessen sich noch einige andere Accorde anführen. Alle diese Accorde gehören indessen nicht zu den wesentlichen Accorden einer Tonart, da sie zur Charakterisirung des Tonartwesens nicht nothwendig sind wie die ersteren. Es genügt daher diese Erwähnung der Thatsache, dass sie vorkommen. — Die Beispiele für das Auftreten aller dieser Accorde in einer Tonart werde ich, soweit meine Ansichten von den hergebrachten abweichen, unter »Tonart« geben. — B. Dissonanzen: Bei den dissonirenden Accorden ist die Zahl der Möglichkeiten viel grösser als bei den consonirenden; denn sowohl die Verschiedenheit der Verbindungsart als auch die Anzahl der Quinten und Terzen wird grösser, wenn dieselben nach entgegengesetzten Seiten gemessen werden können. Ja es lässt sich, wie man in des Verfassers »System und Methode der Harmonielehre« S. 114 nachlesen mag, nur eine bedingungsweise, aber keineswegs eine für alle Zeiten absolut massgebende Abgrenzung finden. Der Kürze wegen werde ich hier nur für alle bis jetzt accordisch verwendeten dissonirenden Zusammenklänge die Grundformen angeben und aus diesen die dissonirenden Stammaccorde und deren Umkehrungen und Umlagerungen ableiten. — Im Allgemeinen ergeben sich zunächst nur zwei wesentlich verschiedene Fälle, indem die vermittelnden Intervalle erstens von ein und demselben Tone aus, zweitens von zwei in einfachen Verhältnissen stehenden Tönen aus abgemessen werden können. — I. Vorhaltsaccorde: Alle accordisch verwendeten Zusammenklänge der ersten Art lassen sich auf folgende zwei Grundformen *) zurückführen.



In der Form a werden wirklich alle Intervalle von dem Tone *g'* aus abgemessen, in b tritt für den durch Abwärtsmessen der Terz gefundenen minder wichtigen Ton *es'* die höhere Terz des Tones *c'* (der tieferen Quinte von *g'*), nämlich der Ton *e'* ein. Accorde, welche derartige Beziehungen einschliessen, treten meist so auf, dass der eine Theil des Gegensatzes endlich wie oben bei c in den anderen übergeht (s. »Auflösung«); dieser Theil wird also nur gleichsam vorgehalten, und man nennt derartige Accorde daher mit Recht »Vorhalts-Accorde« oder »Vorhalts-Dissonanzen«. — Ausser in beiden Grundformen, die nach der Entfernung ihrer äussersten Töne »Vorhalts-Nonenaccorde« genannt werden können, aber der entstehenden starken Schwebungen wegen nur selten verwendet werden, findet man dieselben Beziehungen noch in folgenden Stammaccorden: 1) im »übermässigen Dreiklange« (A), 2) in drei »Vorhalts-Septimenaccorden« (B, 1—3). Der erste Accord heisst seiner übermässigen Quinte

*) Im Grunde genommen giebt es eigentlich nur eine einzige Grundform (nämlich die unter a), denn diese enthält alle überhaupt möglichen Tonhöhenbeziehungen, die den Charakter der »Vorhalts-Dissonanz« haben. Jede andere Grundform, und so auch die unter b, unterscheidet sich von ihr nur dadurch, dass einzelne Beziehungen — durch Eintritt anderer Töne — aufgehoben werden. Von den auf diese Weise entstehenden Tonverbindungen ist die unter b gegebene als Grundform angenommen, weil sich aus derselben Stammformen ergeben, die auf anderem Wege sich nicht erklären lassen.

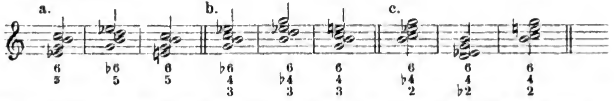
wegen bei allen Theoretikern »übermässiger Dreiklang«, welche Benennung hier festgehalten wird. Für die Septimenaccorde hat man theilweise sehr zusammengesetzte Namen, die aber weder über die Entstehung dieser Accorde, noch über ihre Einrichtung und Behandlung genügend Aufschluss geben; ich halte es daher für viel praktischer, die hier angegebenen Accorde als ersten resp. zweiten Vorhalts-Septimenaccord der Grundform a resp. b zu bezeichnen.



Der »übermässige Dreiklang« entsteht aus der Grundform a durch Auslassung des »tiefsten« und des »höchsten« Tones. Die »Vorhalts-Septimenaccorde B 1 und B 3 entstehen aus der Grundform a und zwar 1 durch Auslassung des »höchsten«, 3 durch Auslassung des »tiefsten« Tones; der »Vorhalts-Septimenaccord« B 2 entsteht aus der Grundform b auf dieselbe Weise, wie B 1 aus der Grundform a entsteht. In anderen Fällen, wie z. B. oben bei C, bleibt das entgegengesetzte Abmessen der Intervalle nicht bestehen, also auch nicht der Charakter der »Vorhalts-Dissonanz«. — Wie bei den consonanten Accorden, so kann auch in diesen Formen für jeden Ton und zu jedem Tone die höhere oder tiefere Octave eintreten, ohne dass die Art der Tonhöhenbeziehungen geändert wird, oder mit anderen Worten: auch diese Accorde lassen sich in verschiedenen Umkehrungen und Lagen, und jede dieser abgeleiteten Formen wieder in verschiedenen Umlagerungen, weiteren und engeren Lagen u. s. f. verwenden. Bei dem »übermässigen« Dreiklange werden die Umkehrungen und Lagen in derselben Weise unterschieden und benannt, wie bei den consonirenden Dreiklängen, als »Stammaccord« (a), »Sextaccord« (b) und »Quartsextaccord« (c) resp. als »Octav-« (d), »Quint-« (e) und »Terzlage« (f).



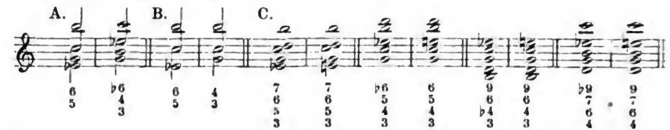
Die Umkehrungen der »Septimenaccorde« bezeichnet man entweder nach dem Tone der Stammform, welcher Basston ist, als »erste«, »zweite« und »dritte«, oder nach den Intervallen, welche die höheren Töne einer solchen Umkehrung mit ihrem Basstone bilden, als »Quintsext« (a), »Terzquartsext« (»Terzquart«, b) und »Secundquartsextaccord« (»Secundaccord«, c).



Die Umkehrungen der Vorhalts-Septimenaccorde finden in diesen Lagen selten Verwendung, schon darum nicht, weil die kleine Secunde so viel und so starke Schwebungen (s. »Akustik«) erzeugt, dass der physische Klang der Accorde sehr rauh wird; in weiteren Lagen (unten bei A) werden die Schwebungen etwas gemildert, und die genannten Formen sind dann allenfalls verwendbar, jedoch sind sie immerhin noch ziemlich selten gebraucht, wenigstens bei unseren Classikern. — Auch durch Auslassung (B) minder wesentlicher Töne können in den Umkehrungen wie in den Stammformen der Vorhalts-Septimenaccorde die Schwebungen gemildert, der physische Klang also verbessert werden; diese Accorde treten daher auch mehr oder weniger als unvollständige Accorde *) auf. — Noch seltener wie die Vorhalts-Sep-

*) Bei Anwendung unvollständiger Formen — (bei Auslassung von Tönen in einer Stammform oder deren Umkehrung) — muss der die Bildung der Dissonanz vermittelnde Ton gehört oder doch durch die ganze Wendung sehr deutlich hervorgehoben werden,

timenaccorde werden die Vorhalts-Nonenaccorde und deren Umkehrungen verwendet; wenigstens wird hier die Rücksichtnahme auf Verbesserung des physischen Klanges durch weiteres Auseinanderlegen ihrer Töne, durch Auslassen minder wesentlicher Töne etc., noch mehr geboten erscheinen als dort. Die Umkehrungen der Nonenaccorde (C) unterscheidet man in der Regel nur als »erste«, »zweite«, »dritte« und »vierte«, je nachdem der »zweite«, »dritte«, »vierte« oder »fünfte« Ton der Stammform tiefster (oder Bass-) Ton ist.



Die Stammform, welcher eine solche Umlagerung angehört, findet man für die Formen des übermässigen Dreiklanges wie für die Nonen- und Septimen-Harmonien der Vorhalts-Dissonanz sofort, wenn man für sämmtliche wesentlich verschiedene Töne des Accordes — (mit einziger Ausnahme etwa des in der Stammform b für die tiefere Terz eintretenden Tones) — denjenigen Ton aufsucht, zu dem alle diese Töne in den Verhältnissen der Grundintervalle stehen. Findet sich ein solcher Ton nicht, so ist der betreffende Accord keine Vorhalts-Dissonanz. — Als Belege für meine Behauptungen über die accordische Verwendung der Vorhalts-Dissonanzen gebe ich folgende Beispiele; dieselben sind absichtlich unseren Classikern entnommen, obwohl sie sich bei modernen Componisten viel leichter hätten finden lassen.

Joseph Haydn, Son. *Es*-dur (»*Dix Sonates etc.*«, Ed. Peters, Nr. 1). Haydn, Son. *Es*-dur (Ed. Peters, Nr. 3).

Haydn, Son. *As*-dur (Nr. 8). Mozart, Son. 17 (Ed. Peters), *B*-dur. Mozart, Fantasie u. Son. (Nr. 18.) Fr. Schubert, Müllerlieder Nr. 10.

---

wenn der Charakter der Vorhalts-Dissonanz noch erhalten bleiben soll. So wird z. B. das Intervall *es* : *h* nur als Vorhalts-Dissonanz aufgefasst werden, wenn der Ton *g* durch die vorhergehenden und folgenden Tonverbindungen sehr hervorstechend ins Ohr fällt; sobald



In der Regel treten diese herben Dissonanzen allerdings so auf, dass die dissonirenden Töne in dem vorhergehenden Accorde schon vorhanden sind und zu der neuen Harmonie nur vorgehalten werden, also eigentliche Vorhalte (s. S. 596 dieses Bandes)

---

das nicht der Fall ist, wird der Zusammenklang als *dis*:*h* oder als *es*:*ces'* consonirend erscheinen. Eben so bedingungsweise nur bleibt der Charakter der Vorhalts-Dissonanz bestehen in den Intervallen *f*:*g*, *e*:*f* u. s. f.

und nicht wirkliche Accordtöne sind. Aber die hier angeführten Beispiele beweisen vollkommen, dass auch die besten Componisten solche Töne unvorbereitet eintreten lassen. Wenn sich nun auch der unvorbereitete Eintritt in einzelnen Fällen noch auf andere Weise erklären liesse, indem nämlich die dissonirenden Töne als unharmonische Nebentöne (s. S. 591) zu irgend welchen accordischen Tönen aufgefasst werden könnten, — so ist dieses doch nicht in allen hier gegebenen Beispielen möglich, und ausserdem würde in den meisten Fällen diese Erklärungsweise durchaus nicht natürlicher sein, als wenn man die betreffenden Zusammenklänge als accordisch verwendet auffasst. Denn die Auffassung frei eintretender dissonirender Töne als unharmonische Nebentöne zu den Tönen des folgenden Accordes erklärt wohl die Verständlichkeit und milde Wirkung der Fortschreitung von diesen Tönen zu ihren Stammtönen genügend, — sie rechtfertigt aber keineswegs den freien Eintritt der Nebentöne, wenn nicht auch die betreffenden Stammtöne kurz vorher schon gehört oder doch gefühlt worden sind, was doch fast in keinem Beispiele der Fall ist. Die Annahme von »Vorhalts-Accorden« ist also vollkommen gerechtfertigt. — Die Behandlung der als eigentliche Vorhalte oder als unharmonische Nebentöne erscheinenden Dissonanzen wird unter »Zufällige Dissonanzen« zu geben sein, auch insoweit, als die entstehenden Zusammenklänge nach ihren Tonhöhenbeziehungen den Vorhalts-Accorden gleichen. Die Fortschreitung von und zu den »Vorhalts-Accorden« wird im Allgemeinen unter »Fortschreitung« nachgelesen werden müssen. Hier soll nur gezeigt werden, wie die unter »Vorbereitung« und »Auflösung« für die Grundformen namhaft gemachten einfachsten und verständlichsten Fortschreitungen sich für jeden einzelnen der gegebenen Vorhalts-Accorde gestalten. Wie hierbei der Umstand verändernd einwirkt, dass die dissonirenden Töne als eigentliche Vorhalte und als unharmonische Nebentöne auftreten, wird sich leicht erkennen lassen; in Betreff einer anderen verändernden Bedingung aber muss wenigstens in Beziehung auf den gebräuchlichsten dieser Accorde (den übermässigen Dreiklang) Einiges mitgetheilt werden. In unserer gleichschwebend temperirten Stimmung ist nämlich jede Umkehrung des übermässigen Dreiklanges dem Klange nach anderen solchen Accorden vollkommen gleich (*es-g-h, dis-g-h, es-g-ces', dis-fisis-h* etc.). Ein solcher Accord muss daher auch, was seine Vorbereitung und seine Auflösung betrifft, auf sehr verschiedene Weise behandelt werden können. — Wenn die Vermittelung der Schritte von und zu einem dissonanten Accorde an den Tönen des tonischen Dreiklanges stattfinden soll (s. »Auflösung«, »Vorbereitung«, »Tonart«), so muss die Bildung der Dissonanz selbst von diesen Tönen aus erfolgen, und zwar eignet sich dazu nur »Dominante« und »Tonica« der Tonart, da nur diese Töne den tonischen Dreiklang, also auch die Tonart, genauer bestimmen. Bildet man die Grundformen der Vorhalts-Accorde von Tonica oder Dominante einer Tonart aus, so enthalten dieselben (A) eine Verbindung des tonischen mit einem der beiden Dominant-Dreiklänge; ihre Vorbereitung (B) ist in der Regel einer der Dominant-Dreiklänge, ihre Auflösung (C) dagegen der tonische Dreiklang.



*) Zum Belege dafür, dass der Ton *as* (als tiefere Terz der Tonica *c'*) auch in *C*-dur auftritt, mag eines von verschiedenen aufgefundenen Beispielen hier folgen:

In *C*-moll:



Wesshalb die Erklärung der Vorhalts-Accorde als einer Verbindung von zwei einen gemeinschaftlichen Ton enthaltenden Dreiklängen nicht ausreicht, geht schon daraus hervor, dass sich dann in unserer temperirten Stimmung der Accord *g-h-d'-f'-a'* nicht von den Vorhalts-Accorden unterscheiden liesse. Einfacher und dennoch ausreichend scheint es freilich oft zu sein, wenn man, statt die auf S. 574 angegebene Entstehungsweise anzunehmen, die Vorhalts-Accorde, wie hier geschehen, als eine Verbindung des tonischen mit einem der Dominant-Dreiklänge ansieht. Wollte man aber nicht bis auf die Beziehungen zurückgehen, in welchen die einzelnen Töne einer Vorhalts-Dissonanz zu dem Ton stehen, von dem aus die Bildung der Dissonanz

---

Fr. Schubert, Op. 78, »Fantasie« etc.



*) Von der Tonica aus ist in Moll keine Vorhalts-Dissonanz gebildet, und zwar aus folgenden Gründen. Es hätte noch eine weitere Grundform (*f-as-c'-es'-g'*) angenommen werden müssen, in welcher statt des durch Aufwärtsmessen der Terz zu findenden Tones (*e'*) die kleinere Terz (*es'*) des Ausgangstones (*c*), oder vielmehr die tiefere Terz (*es'*) von dessen höherer Quinte (*g'*) eintritt; die meisten hieraus entstehenden Stammformen (*as-c'-es'*, *f-as-c-es*) haben den Charakter der Vorhalts-Dissonanz nicht mehr, andere (*as-c'-es'-g'*) lassen sich auf anderem Wege (als von *es'* aus gebildet) erklären, oder sie erscheinen doch nur unter ganz bestimmten Bedingungen als in *C*-moll vermittelt (durch Auslassung gewisser Töne, z. B. als *as-c'-g'*, nicht aber als *as-es'-g'*). Ausserdem kommen alle nur selten vor, wenn sie auch, wie die hier beigefügten Beispiele beweisen, nicht ganz ungebräuchlich sind.

Rob. Schumann, Op. 39, Liederkreis Nr. 7, (»Auf einer Burg«).



erfolgt, so würde es unklar sein, warum gerade nur die Verbindung des tonischen mit einem der Dominant-Dreiklänge solche Dissonanzen ergiebt und wie das Ohr diese Bestandtheile schon aus unvollständigen Bruchstücken erkennt. Die auf S. 574 gegebene allgemeinere Erklärung für die Entstehung der Vorhalts-Dissonanz war also nothwendig. — Ausser den aufgeführten Grundformen ergeben sich nun, allgemeiner ausgedrückt und auf die Stufen der Tonart-Leiter bezogen, noch folgende »Stammformen« der »Vorhalts-Accorde«: A. Für »Dur«: 1) ein übermässiger Dreiklang der vertieften sechsten Stufe (A), 2) ein »Septimen-Accord« erster Stufe (B), 3) und 4) zwei Septimen-Accorde vierter Stufe (C und D), 5) ein Septimen-Accord der vertieften sechsten Stufe (E); B. In »Moll«: 1) ein übermässiger Dreiklang dritter Stufe (F), 2) und 3) zwei Septimen-Accorde erster (G) und dritter Stufe (H) und ausserdem (nach der Anmerkung auf S. 579) 4) ein Septimen-Accord sechster Stufe (J) und ein Nonen-Accord vierter Stufe (K). — Die Vorbereitungen und Auflösungen für alle diese Grund- und Stammformen, so wie für deren Umkehrungen und Umlagerungen, ergeben sich sofort, wenn man die Fortschreitung ihrer einzelnen Töne in der betreffenden Grundform beachtet. So findet man z. B. für den aus Grundform a entstehenden Septimen-Accord der vierten Stufe (C) in *C*-dur die Auflösungen sehr leicht, wie bei (L).



Es sind freilich noch andere Fortschreitungen von und zu diesen Dissonanzen möglich und gebräuchlich; diese Möglichkeit ist sowohl in diesem Artikel, wie auch unter »Auflösung« angedeutet und wird in dem Artikel »Fortschreitung« genauer nachzuweisen sein, wo dann z. B. auch die Verbindungen zwischen diesen und anderen Dissonanzen erwähnt werden müssen. Auch dass in Dur und in Moll noch andere Grund- und Stammformen der Vorhalts-Accorde möglich sind als die gegebenen, wurde schon bemerkt, und wird dieses unter »Tonart« noch genauer dargelegt werden. Für die Erklärung der in den Compositionen unserer Classiker vorkommenden accordischen Verwendungen von Vorhalts-Dissonanzen aber wird das hier Gegebene vollkommen ausreichen, namentlich wenn man die auf S. 578 angedeuteten verändernden Bedingungen beachtet, deren Einwirkung bei Besprechung der zufälligen Dissonanzen noch näher dargelegt werden wird. — II. Dominant- und Nebendissonanzen: Die dissonanten Accorde, in denen die vermittelnden Intervalle von zwei Tönen aus gemessen werden, zerfallen in zwei wesentlich verschiedene Arten. Die beiden Töne, von welchen aus die Bildung erfolgt, bilden nämlich entweder A. eine Quint mit einander (z. B. *c* : *g*), und dann nenne ich einen dissonanten Accord eine »Dominant-Dissonanz«, oder sie stehen B. zu einander in dem Verhältniss des durch zwei Quinten und eine Octave (*c* : *g*, *g* : *d'*, *d'* : *d*) gefundenen grossen Ganztones (z. B. *c* : *d*), und dann erhält ein Accord den Namen »Nebendissonanz«. — II. A. Dominant-Dissonanzen: Sämmtliche Accorde der ersten Art lassen sich auf zwei Grundformen *) zurückführen, indem a. Quinten und Terzen von dem tieferen

*) Auch hier ist es eigentlich nur eine Grundform, welche alle derartigen Tonhöhenbeziehungen einschliesst; die zweite ist aus denselben Gründen angenommen, aus welchen eine zweite Vorhalts-Dissonanz nöthig wurde (s. S. 574).

Tone einer Quint abwärts, vom höheren aufwärts gemessen werden, b. statt des Abwärtsmessens der Terz ein Ton eintritt, der mit dem tieferen Tone der abwärts gemessenen Quinte eine grosse Terz bildet. Bei Terzenanordnung der einzelnen Töne ergeben sich Formen, die ich der Uebersichtlichkeit wegen als »eigentliche Grundformen betrachte. Ihre Bildung ist vollkommen berechtigt, da ja nur eine Octavversetzung einzelner Töne dazu erforderlich ist.

Ausgangstöne. a. Vermittelnde Intervalle. Accord. Eigentliche Grundform. b. Verm. Intervalle. Accord. Eig. Grundf.



Jede dieser beiden Grundformen besteht eigentlich aus zwei Theilen, deren jeder die Form eines consonirenden Dreiklanges hat. — Der Charakter dieser Dissonanzen bleibt auch bei Auslassung einzelner Töne bestehen, sobald überhaupt noch Töne vorhanden sind, welche diese Art der Beziehungen zwischen einander erkennen lassen, also so lange, als Töne accordisch zusammengefasst werden, welche beiden Bestandtheilen der Grundform angehören. Ausser den Grundformen, welche man wohl »Undecimenaccorde« nennen kann, entstehen durch Auslassung minder wesentlicher Töne folgende Stammaccorde:



Bei weiteren Auslassungen würde der Charakter der Dominant-Dissonanz nur unter ganz bestimmten Bedingungen bestehen bleiben, weil die dann entstehenden Zusammenklänge ohne diese Bedingungen leicht auch andere Tonhöhenbeziehungen anregen können. So können z. B. $d:f$, $d:a$, $h:a$, $h:d:a$ ganz andere Beziehungen zu Grunde liegen. Ganz dasselbe gilt übrigens auch schon für den oben mit K bezeichneten, aus der Grundform b entstandenen Dreiklang $d:f:a$. In diesem machten sich, namentlich in unserer gleichschwebenden Temperatur, leicht die Beziehungen eines consonirenden (D-moll-) Dreiklanges geltend. Er wird desshalb auch meist als solcher verwendet und ist den auf S. 573 aufgeführten consonirenden Accorden als »Mollaccord der zweiten Stufe in Dur« beizufügen *). Die übrig bleibenden Stammformen unterscheidet die alte Lehre durch besondere, oft sehr complicirte Namen. Die Aufführung dieser Namen unterlasse ich hier, wie ich sie bei den Vorhalts-Accorden unterlassen habe, da aus ihnen die Entstehung der betreffenden Dissonanzen nicht erkenntlich ist. Nur für die oben mit F bezeichneten Stammformen gebrauche ich den alten Namen »verminderte Dreiklänge«, weil dieselben damit von allen anderen Dreiklängen unterschieden werden können; aus ähnlichen Gründen verwende ich

*) Dieser Dreiklang verbindet sich sehr leicht mit dem tonischen Dreiklange, weil seine Töne alle sich sehr leicht von den Tönen des letzteren Accordes aus bestimmen lassen (d als höhere Quinte der Dominante g, f als tiefere Quinte der Tonica c, a als tiefere Quinte der Mediante e). Hieraus erklärt sich die häufige Anwendung dieses Dreiklanges (s. »Tonart«) und zugleich die Leichtigkeit einer Modulation in einer Dur-Tonart nach der Moll-Tonart der zweiten Stufe (s. »Modulation«).

auch die Namen: »Hauptseptimen-Accord« für die oben mit C und »verminderter Septimenaccord« für die mit D bezeichneten Stammformen. Im Uebrigen gebrauche ich ähnlich wie bei den Vorhalts-Septimenaccorden die Unterscheidung als »erster etc. Dominant-Septimen- oder Dominant-Nonenaccord der Grundform a resp. b«. — Durch Octavversetzung einzelner Töne werden die Tonhöhenbeziehungen auch in diesen Formen nicht geändert. Die Benennung der auf diese Weise entstehenden Umkehrungen der dissonirenden Dominant-Accorde wird auf dieselbe Weise gebildet, wie bei den Vorhalts-Accorden; zu bemerken ist aber noch, dass die Anwendung dieser Umkehrungen viel weniger Beschränkungen unterworfen ist, als bei den Vorhalts-Dissonanzen, weil hier, — ausser etwa bei den Nonenaccorden — die starke Schwebungen ergebenden Intervalle nicht so häufig entstehen als dort. Einer nochmaligen Aufführung der Umkehrungen bedarf es nicht; aber da meine Ansichten auch in diesem Punkte von den landläufigen nicht unwesentlich abweichen, so wird es nöthig sein, von den zahllosen bei unseren Classikern vorkommenden Beispielen einige wenige über Gebrauch all dieser Formen als Belege anzugeben. Sie werden, wie ich denke, wenigstens genügend beweisen, dass die althergebrachten Ansichten von der Sache durchaus unzureichend zur Erklärung aller Fälle sind. Die beigesetzten Buchstaben deuten die Stammformen nach der Aufzeichnung auf S. 581 an.




Mozart, Son. 6, F-dur.
Mozart, Son. 8, C-dur.
p
f
D: ♭7
D: ♭7
Mozart, Son. 8, C-dur.
Mozart, Son. 7, A-moll.
sf
f
sf
D: ♯6 5
D: 6 ♯4 3
Mozart, Son. 8, C-dur.
sf
p
f
p
D: 6 ♯4 ♯2
J: 6 5
J: 6 5
6 5
Allegro.
p
J: 6 4 2
E: ♭6 4 2
J: 6 5
Beethoven, Op. 31. (29.) Nr. 3, Son. Es-dur.
Mozart, Fant. u. Sonate, C-moll.
ritard.
cresc.
sf
J: 6 5
J: 6 5
D: ♭7
♭7
J: ♭6 4 3
E: ♭6 4 3
C: 7
Beethoven, Op. 53. Gr. Sonate, C-dur.
sfz
decresc.
p
pp
Ped.
Ped.
C: 7
♭9
A.
D: 6 ♯4 ♭3
B: ♯7 ♭6 4 2


Beethoven, Op. 90. Son. E-moll.
Beethoven, Op. 54. Son. F-dur.
8va
cresc.
ff
C : 7 ♯5 ♯3
C : 7 ♯5 ♯3
A : 9 7 ♯5 ♯3
B : 7 ♭6 4 2
Haydn, Son. 1, Es-dur.
Haydn, Son. 7, D-dur.
Mozart, Son. 1, F-dur.
G : 9 7 5
G : 6 4 3 2
Mozart, Son. 10, D-dur.
B : ♭6 4 2
B : ♯7 ♮6 4
Mozart, Son. 13, D-dur.
Mozart, Fantasie.
p
cresc.
f
sfp ral - len sfp - tan - do. sfp
pp
Haydn, Son. 4, G-moll.
mf



Bildet man die Grundformen der Dominant-Dissonanz von Tonica und Dominante einer Tonart aus, so enthält jede die beiden Dominant-Dreiklänge der betreffenden Tonart. Da ihre Bildung in irgend einer Tonart nur auf diese Weise möglich ist, so führen sie mit Recht den Namen »Dominant-Dissonanzen«. In Dur sind eben so wie zwei Unterdominant-Dreiklänge auch zwei verschiedene Grundformen der Dominant-Dissonanzen möglich, wie das folgende Beispiel beweisen mag.

Mozart, Son. 2, *C*-dur.



Jede Moll-Tonart dagegen hat nur eine einzige Grundform. Die Grundformen für *C*-dur und für *C*-moll sind unten unter A angegeben. Als Vorbereitung (s. d.) der Dominant-Dissonanzen erscheint in der Regel der tonische Dreiklang der betreffenden Tonart oder einer ihrer Dominant-Dreiklänge (B), als Auflösung (s. d.) dagegen stets der tonische Dreiklang (C).

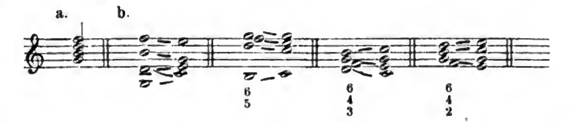
In *C*-dur:



Unter der Bedingung, dass die durch Auslassung einzelner Töne entstehenden Stammaccorde die Tonhöhenbeziehungen der Dominant-Dissonanz erkennbar zum Ausdrucke bringen sollen, ergeben sich für Dur und Moll folgende Stammaccorde: »A. Für eine Dur-Tonart«: 1) und 2) zwei »verminderte Dreiklänge«, nämlich auf der zweiten (unten bei a) und auf der siebenten Stufe (b) der Tonartleiter, 3) ein Septimen-Accord fünfter Stufe, »eigentlicher Dominantseptimen-Accord« oder »Hauptseptimen-Accord« genannt (c), 4) und 5) zwei Septimen-Accorde siebenter Stufe (d und e), 6) und 7) zwei Septimen-Accorde zweiter Stufe (f und g), 8) und 9) zwei Nonen-Accorde fünfter Stufe (h und i), 10) und 11) zwei Nonen-Accorde siebenter Stufe (k und l). — »B. Für eine Moll-Tonart«: 1) und 2) zwei verminderte Dreiklänge, nämlich zweiter (m) und siebenter Stufe (n), 3) ein Septimen-Accord fünfter Stufe, »Hauptseptimen-Accord« (o), 4) ein Septimen-Accord siebenter Stufe (p), 5) ein Septimen-Accord zweiter Stufe (q), 6) ein Nonen-Accord fünfter Stufe (r), 7) ein Nonen-Accord siebenter Stufe (s). —



Auch für diese Formen und deren Umlagerungen findet man Vorbereitung und Auflösung sehr leicht, wenn man die Fortschreitung der betreffenden Töne in der entsprechenden Grundform beachtet. So ergeben sich für den Hauptseptimen-Accord (a) folgende Auflösungen (b).



Diese Dissonanzen bestimmen viel genauer als die Vorhalts-Accorde, welcher Tonart sie angehören, denn ihre Bildung erfolgt immer an Tonica und Dominante der Tonart gleichzeitig, und nicht blos an einem dieser Töne. In Verbindung mit dem tonischen Dreiklange sind sie unter Bedingungen sogar im Stande, die betreffende Tonart ausreichend zu charakterisiren (s. »Modulation«, »Modulationsmittel«, »Tonart«). Ihr Gebrauch ist aus diesem Grunde ein sehr ausgedehnter und allgemeiner. — Schliesslich mag noch erwähnt werden, dass innerhalb einer Tonart auch noch Accorde anderer Dominant-Dissonanzen als der zur Tonart gehörigen auftreten können; die Gründe dafür und weitere Ausführungen hierüber werden unter »Tonart« gegeben. — Auch andere Schritte von und zu diesen Dissonanzen sind möglich und gebräuchlich; sie werden unter »Fortschreitung« aufgeführt werden, — so weit sie sich aber etwa auf die Verwandtschaft durch Nachbarschaft in der Tonhöhe etc. gründen, oder dadurch entstehen, dass die betreffende Form der Dominant-Dissonanz mit irgend einem anderen Accorde dem Klange nach identisch ist (s. auf S. 578), wird ihre Erklärung bei Besprechung der sogenannten »alterirten Accorde« und der »zufälligen Dissonanzen« zu geben sein. — Nur über einen der Accorde, über den »verminderten Septimen-Accord« (oben unter e, also als »zweiter Dominantseptimen-Accord der Grundform a« aufgeführt) sind hier noch einige Bemerkungen zu machen. Bei diesem Accorde ist, ähnlich wie bei dem übermässigen Dreiklange der Vorhalts-Dissonanz (S. 578), jede Form mit verschiedenen anderen Formen anderer verminderter Septimen-Accorde dem Klange nach identisch (*h* : *d* : *f* : *as*, *h* : *d* : *f* : *gis*, *ces* : *d* : *f* : *as*, *h* : *d* : *eis* : *gis*); hieraus schon erklären sich verschiedenartige Vorbereitungen und Auflösungen dieses Accordes, da sich derselbe in unserer temperirten Scala mit gleichem Klange aus verschiedenen Grundformen ableiten lässt, also auch verschiedenen Tonarten angehören kann. — »II. B. Nebendissonanzen«: Vorhalts- und Dominant-Dissonanzen bezeichne ich, weil sie die wichtigsten dissonirenden Accorde ergeben, als »Hauptdissonanzen«. Alle Accorde dagegen, in denen die vermittelnden Intervalle von zwei das Intervall eines Ganztones mit einander bildenden Tönen aus gemessen werden, nenne ich in Ermangelung eines besseren Namens »Neben-

dissonanzen«. Alle überhaupt möglichen derartigen Tonhöhenbeziehungen würden in folgender Grundform enthalten sein.



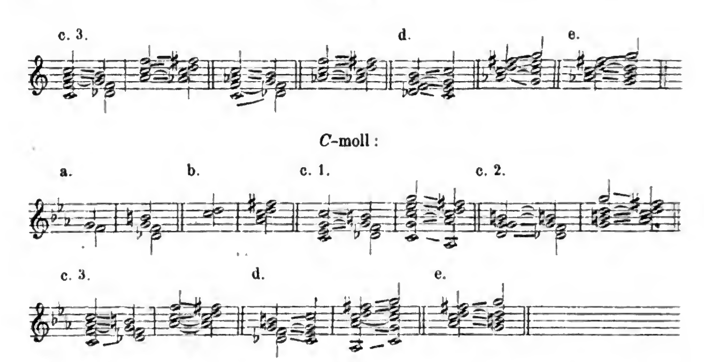
Durch das Abmessen von Quinten treten Töne hinzu, die von durch Abmessen der Terzen bereits gefundenen Tönen nur um eine Halbton-Stufe abstehen, also mit ihnen viele und starke Schwebungen ergeben würden. Wenn der Charakter der Nebendissonanz bestehen bleiben soll, so muss von den vermittelten Tönen jedes Bestandtheiles wenigstens einer bestehen bleiben. Der sinnliche Klang dieser Accorde wird nun entschieden weniger rauh, wenn man dazu nur die durch Terzvermittelung gefundenen Töne benutzt. So lassen sich auch thatsächlich alle von mir aufgefundenen derartigen Accorde auf die Grundform unten bei a zurückführen. Dieser Accord führt den Namen »übermässiger Terzquartsext-Accord«, den ich beibehalte. Durch Auslassung eines minder wesentlichen Tones ergeben sich aus ihm als Stammformen der »übermässige Sextaccord« (auch »Accord der übermässigen Sexte« genannt, b) und der »übermässige Quartsext-Accord« (c). — Von den Umkehrungen der Grundform enthält nur eine einzige (d) nicht mehr als eines der starke Schwebungen erzeugenden Intervalle eines Ganztones, während die anderen (e) deren zwei enthalten; diese eine Umkehrung ist aber wieder dem Klange nach einer anderen Grundform gleich (f). Hieraus erscheint es erklärlich, wesshalb diese Dissonanzen nur in ihrer ursprünglichen Lage mit oder ohne Verdoppelung aller und Octavversetzung der höheren Töne gebräuchlich sind.



Bildet man diese Formen in irgend einer Tonart, so erfolgt ihre Bildung entweder a. von der Dominante und der durch die Tonica mit dem ersteren Tone verwandten Unterdominante der Tonart (z. B. in *C*-dur und *C*-moll von den Tönen *g* und *f*) aus, oder b. die vermittelnden Terzen werden von der Tonica und von der durch die Dominante mit jener verwandten zweiten Stufe der Tonartleiter (in *C*-dur und in *C*-moll von den Tönen *c* und *d*) aus gemessen. Somit ergeben sich für jede Dur- und für jede Moll-Tonart zwei Grundformen, nämlich auf der vertieften zweiten (a) und auf der vertieften sechsten Stufe (b). Diese Formen unterscheide ich als »erste« resp. »zweite Nebendissonanz« einer Tonart. Als Vorbereitung (s. d.) zu diesen Dissonanzen steht meist der tonische Dreiklang (c 1) oder einer der Dominant-Dreiklänge (c 2 und c 3). Die Auflösung (s. d.) dieser Accorde ist in der Regel der tonische Dreiklang der betreffenden Tonart (d). — Die zweite Nebendissonanz jeder Tonart ist derselbe Accord wie die erste Nebendissonanz in der Tonart der Oberdominante; es folgt daher auf diese Nebendissonanz auch häufig der Dreiklang der Oberdominante als Auflösung (e).







Die Vorbereitungen und Auflösungen für die Stammformen etc. findet man auch hier leicht, wenn man die Schritte zwischen den einzelnen Tönen der betreffenden Grundform betrachtet. — Auch noch andere Schritte von und zu diesen Dissonanzen sind gebräuchlich. Einzelne dieser Schritte erklären sich schon daraus, dass ein solcher Accord dem Klange nach den Nebendissonanzen anderer Tonarten (s. S. 587) oder überhaupt anderen Accorden (z. B. *des*:*f*:*h* der Dominant-Dissonanz *des*:*f*:*ces*) gleicht, andere entstehen z. B. auch dadurch, dass für einen der Dominant-Dreiklänge eine Verbindung beider, nämlich ein dissonirender Dominant-Accord als Vorbereitung etc. eintritt, noch andere Schritte beruhen auf der Verwandtschaft durch Nachbarschaft in der Tonhöhe, die bei Besprechung der zufälligen Dissonanzen zu erwähnen ist; die übrigen Verbindungen der Nebendissonanzen mit consonirenden oder dissonirenden Accorden sind unter »Fortschreitung« zu geben. — III. »Uebervollständige Dissonanzen« und »alterirte Accorde«: Weitere dissonirende Zusammenklänge können ferner dadurch entstehen, dass zu irgend einem der bis jetzt genannten dissonirenden Accorde ein Ton tritt, der zu einem hervortretenderen Tone dieses Accordes im Verhältnisse einer Quint oder Terz steht. Die gegenseitige Beziehung der Tonhöhen wird dadurch nicht unkenntlich gemacht, also auch der Accordcharakter des Zusammenklanges nicht verwischt; die Dissonanzwirkung kann höchstens verstärkt werden. Solche Accorde nenne ich »übervollständige Dissonanzen«. Der zutretende Ton ist aus leicht einsehbaren Gründen in der Regel entweder ein Bestandtheil des dann folgenden Auflösungsaccordes, oder doch ein Nebenton (siehe S. 592) zu einem solchen Accordtone, d. h. von ihm nur um eine halbe Tonstufe entfernt. So entstehen aus den Dominant-Dissonanzen unter a durch Zutritt der tieferen Quint *c* zu dem Grundtone *g* die sehr gebräuchlichen »Undecimen-« (und auch die »Terzdecimen-Accorde«) unter b; ferner entstehen durch Zutritt der höheren Terz *dis'* zum Tone *h* aus den Formen unter c die übervollständigen Dissonanzen unter d; endlich sei noch erwähnt, dass der »übermässige Quintsext-Accord« ($^6_5$) unter f aus dem »übermässigen Sextaccorde« resp. Quartsext-Accorde unter e entsteht, indem zu deren Basstone *des* die höhere Quinte dieses Tones (*as*) tritt. — Es ist nun in b der zugezogene Ton *c'* Grundton des Auflösungsaccordes, in d und f dagegen ist er Nebenton zu einem Tone des Auflösungsaccordes (der Ton *as'* von *g'*, der Ton *dis''* von *e''*). — Diese übervollständigen Formen behandelt man in Beziehung auf Umlagerung, Vorbereitung und Auflösung in der Regel ganz eben so, wie die Formen, aus denen sie entstanden sind (g); man darf aber hierbei die Lage und die Fortschreitung der zugezogenen Töne nicht ändern. — Zu bemerken ist noch, dass der übermässige Quintsext-Accord unter f mit dem Hauptseptimen-Accorde desselben Grundtones dem Klange nach identisch ist und dass daher beide häufige Verwendung und mannichfache Behandlung finden.



Auf diesem Wege erklären sich auf einfache Weise viele individuelle Erscheinungen unter dem »verrufenen harmonischen Gesindel«, das unter dem Namen der »alterirten Accorde« bekannt und gefürchtet ist. Zu dieser Art von Accorden rechnet die alte Lehre auch verschiedene hier bereits namhaft gemachte Formen, wie den übermässigen Dreiklang, den übermässigen Sextaccord u. s. f. Was die Art der Erklärung, sie durch »zufällige Erhöhung und Vertiefung« entstehen zu lassen, für Berechtigung hat, wurde schon oben angedeutet. Dieses Hülfsmittel ist ja auch vollkommen überflüssig, wie sich hier gezeigt hat; denn was ausser den bis jetzt aufgeführten Zusammenklängen zu den alterirten Accorden gezählt wird, sind entweder bekannte Accorde, die in Folge einer nur durch langjährigen Gebrauch geheiligten musikalischen Orthographie in fremdartiger Notation erscheinen, oder es sind gar nicht accordische Zusammenklänge, sondern »zufällige Dissonanzen«. Was den ersten Punkt betrifft, so verwandelt sich der »mehrfach alterirte Dreiklang« im Beispiel a sofort in einen ganz unschuldigen Moll-Quartsextaccord, sobald man den Satz auf andere Tonstufen transponirt, etwa wie bei b, wo dann die dort angewandte Schreibweise jedenfalls die natürlichste ist.

a. Mozart, »Jupiter-Symphonie« (Schlussfuge). b.



So bleiben also nur noch die »zufälligen Dissonanzen« zu besprechen. Zuvor aber sollen als Belege für meine Auslassungen über die Anwendung der Nebendissonanzen und der übervollständigen und alterirten Accorde noch folgende Beispiele Platz finden.

Fr. Schubert, Op. 15. »Fantasie etc.« Fr. Schubert, Op. 78. »Fant. etc.«





Mozart, Son. 4, B-dur.
Haydn, Son. 10, G-dur.
Mozart, Son. 7, A-moll.
Mozart, Son. 3, D-dur.
Moz. Son. 6, F-dur.
Mozart, Son. 9, Es-dur.
Mozart, Son. 13, D-dur.
Beethoven, Op. 78. Son. Fis-dur.
Beethoven, Op. 78. Son. Fis-dur.
Allegro assai.
Fr. Schubert, Op. 78.
Fr. Schubert, Op. 15.
pp
sfz

Mozart, Son. 7, *A*-moll.



Rich. Wagner: »Tannhäuser« (III. 3). Rich. Wagner, »Trist. und Is.«



IV. »Zufällige Dissonanzen«. Ein mehrstimmiger Satz kann bei der Annahme, dass die Verwandtschaft aller seiner Töne sich auf eine Vermittelung durch die drei Grundintervalle zurückführen lässt, auf mehrfache Weise entstehen, und zwar 1) durch Verbindung von Accorden, 2) indem mehrere selbstständige Melodien resp. eine Melodie und eine Harmoniefolge sich verbinden, 3) indem mehrere solche mehrstimmige Sätze gleichzeitig neben einander hergehen. Sobald die entstehenden Zusammenklänge die Einrichtung besprochener Accorde haben, braucht die Art ihrer Entstehung gar nicht nach dieser Seite hin untersucht zu werden, weil sich ja die melodische Verwandtschaft der Klänge auf eine harmonische zurückführen lässt (siehe »Fortschreitung«, »Melodieprincip«, »Vermittelung«). — Nun machen sich aber in den verschiedenen Fällen verschiedene Einflüsse geltend, durch welche Zusammenklänge entstehen können, deren Bestandtheile in keiner erkennbaren Tonhöhenbeziehung zu einander stehen, oder in denen doch diese Beziehungen nicht bemerkbar sind. Solche Zusammenklänge bezeichnet man am treffendsten als »zufällige Dissonanzen«, im Gegensatz zu den dissonirenden Accorden, die man »wesentliche Dissonanzen« nennt. In der Regel gebraucht man indessen den Ausdruck »zufällige Dissonanzen« nur für diejenigen Töne in jenen Zusammenklängen, welche die letzteren zu zufälligen Dissonanzen machen. — Um die Entstehungsweise und die Berechtigung dieser Dissonanzen zu erkennen, muss eigentlich jeder einzelne Fall untersucht werden; es lassen sich aber verschiedene Fälle unter gleiche Gesichtspunkte bringen, indem man die verändernden Bedingungen aufsucht, deren Einwirkung die Entstehung solcher Fälle verursacht hat. Nicht alle diese Bedingungen können hier namhaft gemacht werden, denn viele entspringen ganz anderen als wesentlich musikalischen Gesichtspunkten; so können z. B. rein logische (wie in der Bedingung der Consequenz u. s. f.) oder ästhetische Gesichtspunkte (wie in den aus der Charakteristik u. s. f. sich ergebenden Bedingungen) einwirken. Selbst von den speciell aus der musikalischen Form resultirenden Einflüssen können nur die wichtigsten angegeben werden. Es sind dieses folgende: 1) Die »Verwandtschaft durch Nachbarschaft in der Tonhöhe« (s. »Tonverwandtschaft«, »Fortschreitung«, »Melodieprincip«) und die Gewöhnung unseres Gehörs an Ganz- und Halbtonschritte in der Melodie lassen fern verwandte und gar nicht verwandte Töne als melodisch nahe verwandt erscheinen, d. h. Töne erscheinen auch dadurch melodisch verwandt, dass sie nicht weiter als einen Ganz- oder Halbton von einander entfernt sind. Sind solche Töne sämmtlich diatonisch (s. »Tonart«), so wird die dann bereits vorhandene Verwandtschaft durch die »Nachbarschaft« in der Tonhöhe nur eine engere, und in diesem Falle können Töne einen Ganzton oder einen Halbton von ihren regelrecht vermittelten Stammtönen abliegen; ist aber ein durch die Nachbarschaft in der Tonhöhe vermittelter Ton nicht diatonisch, so darf er nicht weiter als eine Halbton-Stufe

von seinem Stammtone entfernt sein, oder er muss zwischen zwei Stammtönen und von beiden gleich weit abliegen, wenn er nicht zu hart klingen soll. Man kann daher in *C*-dur und in *C*-moll wohl wie bei a im folgenden Beispiele setzen, aber nicht wie bei b. — Stehen solche Töne nur in verwandtschaftlicher Beziehung zu einem einzigen vermittelten Tone eines Tonsatzes, so nennt man sie »Neben-« oder »Hülfstöne«; von diesen macht die Tonkunst häufigen Gebrauch in den »Manieren« oder »Verzierungen« der Melodie (s. d.), in denen oft sogar gleichzeitig mehrere Nebentöne zu ein und demselben Haupttone treten (c). Bei solchen Neben- und Hülfstönen gelten die oben angegebenen Bedingungen über ihre Entfernung vom Haupttone ganz besonders. Diese Töne können auf guter wie auf schlechter Tactzeit erscheinen; treten sie auf guten Tacttheilen auf, so zählt man sie zu den »Wechselnoten« (s. d.). In beiden Fällen können sie übrigens in jeder Stimme eines mehrstimmigen Satzes auftreten (d) und auch in mehreren gleichzeitig (e), da sie eben zu jedem durch die Grundintervalle vermittelten Tone zugezogen werden können. Ist der Accord, zu welchem ihr Hauptton gehört, auch ohne diesen Hauptton kenntlich, indem der letztere in einer anderen Octave erklingt, oder doch sich aus dem Zusammenhange leicht ergänzt, so können die Nebentöne auch ganz frei eintreten (f), wenn sie nur schliesslich in den Hauptton fortschreiten (sich »auflösen«); auf diese Weise erklärt es sich, warum mancher frei eintretende dissonirende Zusammenklang (namentlich auch unter den Vorhalts-Accorden) nicht so herbe klingt, als man nach seiner Einrichtung erwarten sollte. Der Uebergang in den Stammton braucht indessen nicht immer direct zu erfolgen. Dieses ist namentlich bei »stimmigen Brechungen« (s. d.) gestattet, weil in ihnen die zwischentretenden Töne einen Nebenton nur scheinbar von seinem Haupttone trennen (g). Aehnliches zeigt sich, wenn auf einen Nebenton statt seines Haupttones ein anderer Ton folgt, der als Hauptton den früheren Hauptton zum Nebentone hat (h); in diesem Falle heissen die Nebentöne »angehängte Noten«. Auch dann, wenn zwei Nebentöne zu demselben Haupttone gezogen werden, schreitet oft nur einer, nämlich der letzte Nebenton, direct in den Hauptton fort (i). In einzelnen Fällen braucht der Hauptton gar nicht einmal wieder angeschlagen zu werden; das ist beispielsweise der Fall, wenn er theils durch seine harmonische Bedeutung als »Leiteton« (s. d.), theils auch als »Nebenton« auf einen bestimmten Ton hinweist, denn dann kann dieser Ton sofort auf den Nebenton des Leitetones folgen. Man kann also der alten Schlussformel entsprechend statt wie bei k auch so wie bei l schreiben. Auch hieraus erklärt sich die milde Wirkung manches recht unregelmässig scheinenden dissonirenden Zusammenklanges.



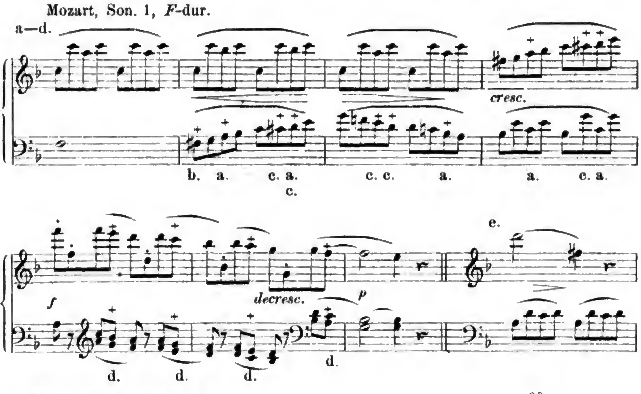
*) Die Nebentöne sind in allen diesen Beispielen durch Kreuze ausgezeichnet.



Steht ein sonst nicht vermittelter Ton eines Tonsatzes so zwischen zwei vermittelten Tönen, dass er mit beiden durch Nachbarschaft in der Tonhöhe verwandt ist, so fällt dieser Ton noch weniger auf, als wenn er nur mit einem einzigen Tone verwandt wäre. Solche Töne nennt man »Durchgangstöne« und in besonderen Fällen auch »Zwischentöne« (s. d.). Ein Durchgangston muss entweder diatonisch sein, oder er darf von demjenigen Tone, zu welchem er fortschreitet, nicht weiter als um eine Halbton-Stufe abstehen, wodurch er gleichzeitig als Nebenton zu diesem Tone erscheint. Man darf daher in *C*-dur wohl Durchgänge wie bei a gebrauchen, nie aber wie bei b.



Solche Durchgangs- und Zwischentöne können unter folgenden Bedingungen erscheinen: 1) zwischen zwei Tönen desselben Accordes (a im folgenden Beispiele), 2) zwischen zwei harmonischen Tönen, die verschiedenen Accorden angehören (b), 3) zwischen einem harmonischen Tone und einem diatonischen Durchgangs- oder Nebentone (c), 4) zwischen je zwei Tönen einer Melodie. Erscheinen sie auf betonten Tacttheilen, so gebraucht man auch hier den Namen »Wechselnoten«. Diese Durchgangstöne können ebenfalls in jeder Stimme vorkommen und auch in mehreren Stimmen gleichzeitig (d). Im letzteren Falle nennt man die aus ihnen bestehenden Zusammenklänge in der Regel »durchgehende Accorde«; dass dieselben aber accordischen Charakter gar nicht zu haben brauchen, geht aus ihrer Entstehung hervor. — Die regelrechte Fortschreitung kann auch hier versteckt sein, z. B. bei stimmigen Brechungen (e),



oder wenn zwischen einen solchen Durchgangston und seinen Auflösungston noch Nebentöne des letzteren eingeschoben werden *) (f).



Durch die Einfügung aller dieser Durchgänge, Neben-, Hülfs- und Zwischentöne u. s. f. werden die einzelnen Stimmen einer Harmoniefolge hinsichtlich ihrer Vermittelung zu mehr oder minder selbstständigen Melodien gemacht, denn die Verwandtschaft durch Nachbarschaft in der Tonhöhe ist wesentlich melodischen Charakters. Alle auf diese Weise entstehenden Zusammenklänge beruhen also auf melodischer Grundlage und könnten rein harmonisch gar nicht erklärt werden. — 2) Die blosse rhythmische Selbstständigkeit der einzelnen Stimmen einer regelmässig vermittelten Harmoniefolge bringt ebenfalls Zusammenklänge hervor, deren Bestandtheile scheinbar gar keine Tonhöhenbeziehung zu einander haben. Es ist dieses der Fall, wenn einzelne Stimmen zu Tönen neuer Harmonien fortschreiten, während die anderen Stimmen noch Töne der alten Harmonie festhalten. Erscheinen diese festgehaltenen Töne bei ihrem Eintreten vermittelt, und gehen sie endlich in vermittelter Weise in Töne derjenigen Harmonie über, zu welcher die anderen Stimmen während des Aushaltens fortgeschritten sind, so sind sie berechtigt. Sie müssen also als Bestandtheile des ersten Accordes auftreten, d. h. »vorbereitet« werden (s. »Vorbereitung«) — und endlich in Töne der von den anderen Stimmen ergriffenen neuen Harmonie übergehen **) oder »aufgelöst« werden (s. »Auflösung«). Soll die Vorbereitung möglichst vollkommen sein, so muss der betreffende Ton in dem Vorbereitungsaccorde in derselben Octave und in derselben Stimme liegen (a) wie nachher, was indessen nicht unbedingt nothwendig ist (b); ferner muss der Vorbereitungsaccord mit dem folgenden Accorde einen leicht verständlichen Harmonieschritt bilden (s. »Harmonieprincip«)· Die Auflösung wirkt am befriedigendsten, wenn der ausgehaltene Ton in den nächstliegenden Ton des Auflösungsaccordes fortschreitet (b 2). Eine Ausnahme hiervon macht in vielen Fällen die Bassstimme, die gern den Grundton des Auflösungsaccordes ergreift. Auch in anderen Stimmen können die ausgehaltenen Töne in andere Haupt- oder Nebentöne des Auflösungsaccordes fortschreiten, um dann den nächstliegenden Ton zu ergreifen (c u. d 1) oder nicht (d 2); auf diese Weise entstehen im ersten Falle »verzögerte«, im zweiten aber sogenannte »vermiedene Auflösungen«. Scheinbar sehr unregelmässige Vorbereitungen und Auflösungen erscheinen oft bei stimmigen Brechungen (s. d.); in solchen Fällen (z. B. wie bei e) findet man die Erklärung sehr leicht, wenn man die Harmoniefolgen ungebrochen darstellt. Die ausgehaltenen Töne können auch wiederholt angeschlagen (f), oder mit Neben-

a. Mozart, Son. 1, *F*-dur.



*) In ähnlicher Weise erklärt sich der Gebrauch der *»Cambiata«* (s. d.) oder der »Wechselnote« der alten Contrapunktiker.

**) Sind die ausgehaltenen Töne Bestandtheile des Auflösungsaccordes, so werden sie natürlich auch zu diesem einfach weiter ausgehalten wie im zweiten Beispiele bei a.

tönen verziert werden (g); sobald es mehrere sind, die eine accordische Einheit bilden, so kann man diesen Accord auch harmonisch figuriren (h, s. »Harmonische Figuration«). Solche festgehaltene Töne können unter diesen Bedingungen in allen Stimmen vorkommen und auch in mehreren gleichzeitig (i).





Diese Töne können nun entweder nur zu einem Theile des nächstfolgenden Accordes oder doch nur während der gesammten Dauer dieses Accordes erklingen, oder sie können über eine ganze Reihe von Accorden hin ausgehalten werden. Erklingen sie nur während der nächstfolgenden Harmonie, so sind zwei Fälle möglich, indem nämlich der nächtfolgende Accord entweder a. auf leichten Tactgliedern, oder b. auf schweren Tactzeiten eintreten kann*). Im ersten Falle tritt die neue Harmonie gleichsam zu früh auf, da man in der Regel nur auf schwerer Zeit einen neuen Accord erwartet, während die festgehaltenen Töne des ersten Accordes noch ganz mit Recht fortklingen; desshalb sieht man hier auch die auftretenden Töne des neuen Accordes als das eigentlich störende Element an und nennt sie »Vorausnahmen« oder »Anticipationen«. Diese Töne dissoniren also bei ihrem Eintritt und erscheinen im nächsten Accorde als harmonische Bestandtheile. Bei Bach, Händel und bei Mendelssohn findet man sie oft in Schlüssen wie bei c; sonst sind sie ziemlich selten gebraucht. Die Härte der auf diese Weise entstehenden Zusammenklänge kann durch Einschiebung von Pausen (a 3 und 4) gemildert werden. — Tritt die neue Harmonie auf schwereren Tactzeiten auf, während welcher einzelne Töne des vorhergehenden Accordes noch fortgehalten werden, so sind diese letzteren Töne die zufälligen Dissonanzen, und sie heissen »Vorhalte« oder »Retardationen«. Sind dieselben vollkommen vorbereitet, treten sie also mit ihrer Vorbereitung zu einer syncopirten Note zusammen wie bei b 1 u. 2, so heissen sie »Bindungen« oder »Ligaturen« (s. d.). — Die Auflösung der Vorausnahmen und der Vorhalte kann nun entweder noch während desjenigen Accordes erfolgen, welcher neu eintritt, wie bei b, oder erst zu dem folgenden Accorde wie bei d; im Uebrigen gilt Alles, was über die fortgehaltenen Töne

*) Die Richtigkeit dieses Unterschiedes zwischen Vorausnahmen und Vorhalten wird durch den Umstand, dass auch Vorhalte auf unbetonten Tacttheilen und sogar auf Tactgliedern erscheinen, keineswegs in Frage gestellt; denn abgesehen davon, dass in diesen Fällen die Vorhalte immer accordischen Charakter zu haben pflegen, so treten auch die mit ihnen belegten Tactzeiten in Folge einer weiteren Gliederung als betonte anderen nicht betonten Gliedern gegenüber.

oben im Allgemeinen gesagt wurde. — Ueber die Art nun, wie in beiden Fällen die betreffenden Töne eintreten und zu anderen Tönen fortschreiten (über ihre »Vorbereitung« und »Auflösung«, s. d.), bedarf es weiter keiner Bemerkungen; man stelle nur die Accordfolge, aus welcher sie hervorgegangen, ohne Rücksicht auf sie regelrecht her, so ergiebt sich das Uebrige von selbst, wenn man die obigen Bedingungen beachtet. Nur einige besondere Fälle sind noch zu erwähnen. Kommen Vorhalte und Vorausnahmen so wie bei e, also nicht in eigentlichen Accordfolgen vor, so nennt man sie nicht Vorhalte oder Vorausnahmen, sondern man spricht nur von »Rückungen« oder »nachschlagenden Tönen«. Werden die Vorhaltstöne auch zu ihrem Auflösungsaccorde wieder vorgehalten wie bei f, so heissen sie »nachschlagende harmonische Töne«; dieselben treten meist nur in grösseren Reihen auf, während die eigentlichen Vorhalte auch einzeln erscheinen.



Beethoven, Op. 31 (29). Nr. II.



Wird ein Ton oder ein Accord zu mehreren Accorden oder zu Tönen einer Melodie ausgehalten, wiederholt angeschlagen, mit Nebentönen verziert resp. harmonisch figurirt, so spricht man von »Aushaltungen«, »liegenden Stimmen« oder »liegenden Tönen« und unter gewissen Bedingungen von »Orgelpunkten«. — Eine eigentlich hierher gehörige Wendung ist in instrumentalen Begleitungen und namentlich in Klavierbegleitungen zu Lied- und Tanzmelodien sehr gebräuchlich. In dieser wird häufig ein und derselbe Accord in irgend einer Figuralform über einen oder über mehrere Tacte hinaus festgehalten, um dann in einen anderen eben so behandelten Accord überzugehen. Meist sind es nur der tonische und die beiden Dominant-Dreiklänge nebst den aus den Tönen dieser Accorde bestehenden dissonanten Accorden der Tonart, die auf solche Weise verwendet werden. Bewegt sich nun die dagegen auftretende Melodie in den wesentlichen Tönen einer Tonart (s. »Diatonisch« und »Tonart«), so erscheint sie als eine melodische Auflösung ihres mit Neben- und Durchgangstönen ausgeschmückten Begleitungsaccordes; man spricht daher hier nicht von liegenden Stimmen u. s. f., sondern man betrachtet die in der Melodie erscheinenden Nachbartöne der harmonischen Töne als das eigentlich störende Element. Erscheinen wirklich nur die Töne des Begleitungsaccordes mit ihren Nebentönen in der Melodie, so kann jeder beliebige Accord, wenn er nur an sich vermittelt erscheint, festgehalten werden (a 2). In den meisten Fällen (wie z. B. auch unten bei a) wird in der That diese Erklärung zutreffen und selbst bei Zuziehung chromatischer Töne wird sie oft gerechtfertigt sein; es giebt aber auch viele Fälle, in denen (ähnlich wie unten bei b) diese Erklärung nicht ausreicht, und in denen man daher die ausgehaltenen Töne als das fremdartige Element zu betrachten hat. In den letzteren Fällen wird das Festhalten der betreffenden Accordtöne durchaus nicht stören, wenn bei Eintritt eines solchen Accordes in der Melodie irgend ein harmonischer Ton oder dessen Nebenton erklingt, während bei dem Uebergange aus einem Accorde in den anderen die Melodie von einem Haupt- oder Nebentone des ersten Accordes in einen Haupt- oder Nebenton des zweiten fortschreitet; im Uebrigen braucht die Vermittelung der Melodie nur an sich verständlich zu sein.

a. 1.* C. M. v. Weber, Op. 65.





Von »Orgelpunkten« und »liegenden Stimmen« im eigentlichen Sinne des Wortes ist nur die Rede, wenn die festgehaltenen Töne oder Accorde gegen eine fortschreitende Harmoniefolge erklingen, oder doch über eine ganze Reihe von Tacten hin ausgehalten werden. Aushaltungen in höheren Stimmen — und besonders in Mittelstimmen — werden, wenn sie nicht blosse Verdoppelungen des ausgehaltenen Basstones sind (a 1 unten), von den Componisten fast ausnahmslos so behandelt, dass die liegenden Töne in allen auftretenden Accorden harmonische Bestandtheile bilden (a 2). Aushaltungen in der Bassstimme dagegen — (die eigentlichen »Orgelpunkte«, b) — können viel freier behandelt werden. Bei ihnen genügt es, wenn die festgehaltenen Töne auf rhythmisch hervortretenden Stellen als wesentliche Bestandtheile eines Hauptaccordes der Tonart einsetzen und eben so als wesentliche Bestandtheile einer harmonischen Ganz- oder Halbcadenz (s. »Cadenz«) endigen. Es ist also nur bei ihrem Eintritt und bei ihrem Ende auf die festgehaltenen Töne Rücksicht zu nehmen, während sie einen weiteren Einfluss auf die Entwickelung der ihnen gegenübertretenden Melodie oder Harmoniefolge nicht haben. Natürlich aber wird das Aushalten um so ungewöhnlicher klingen, je fremdartiger die ausgehaltenen Töne in derjenigen Tonart sind, in welcher sich der Tonsatz bewegt; die zu einem ausgehaltenen Tone erklingende Tonverbindung wird sich daher der Hauptsache nach in derjenigen Tonart bewegen müssen, in welcher die ausgehaltenen Töne Tonica (b 1) oder Dominante (b 2) resp. tonischer oder Dominant-Accord sind. Schliesslich mag nun noch auf die S. 594 gegebenen verändernden Bedingungen hingewiesen werden, welche die Vorbereitung und Auflösung mancher ausgehaltenen Töne scheinbar unregelmässig machen.

a. 1. Mozart, Son. 4, *B*-dur.



a. 2. Mozart, Son. 3, *D*-dur.

b. 1. Mozart, Son. 10, *D*-dur.

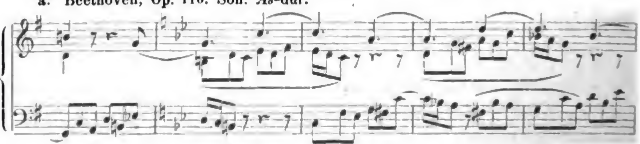


b. 2. Mozart, Son. 1, *F*-dur.



3) **Erklingen mehrere selbstständige Melodien**, resp. **eine Melodie und eine Harmoniefolge oder mehrere selbstständige Harmoniefolgen gleichzeitig**, so brauchen dieselben nur an gewissen rhythmischen Punkten harmonisch zusammen zu treffen, können aber an allen anderen Stellen **ihrer Vermittelung nach von einander abweichen**. Auf solche Weise können Zusammenklänge ohne Accordcharakter entstehen, und auch diese hat man zu den zufälligen Dissonanzen zu zählen. Die beiden letzten Fälle kommen nur in mehrchörigen Compositionen vor. Der erste Fall, von welchem Beispiele gegeben sind, erscheint häufig im polyphonen Style (a); aber auch schon in wesentlich homophonen Sätzen treten solche Bildungen auf (b), indem Motive, die durch blosse Ausschmückung harmonischer Töne entstanden sind, in verschiedenen Stimmen wiederholt werden.

a. Beethoven, Op. 110. Son. *As*-dur.





Bei Weitem die meisten derartigen Fälle lassen auch noch andere Erklärungen zu, wie ja oben in dem Beispiele b nur Nebentöne und Vorhalte zugezogen sind. Anderentheils wirkt auch wieder der melodische Zusammenhang der einzelnen Stimmen manches Satzes (z. B. unten bei a) darauf hin, dass derselbe nicht so hart und herbe klingt, als man annehmen sollte. — Um recht deutlich erkennen zu lassen, wie die scheinbar unregelmässigsten Bildungen sich mit Hülfe des über die zufälligen Dissonanzen Gesagten in einfacher Weise erklären, möge das folgende Beispiel unter a hier Platz finden, das sich durch Einfügung der Durchgänge und Nebentöne unter c und der ausgehaltenen Töne unter d und unter Zuziehung harmonischer Figuration aus der einfachen Harmoniefolge unter b ergiebt.

a. 1. Mozart, *C*-dur-Quartett.

b.

c.



Dieses Sätzchen hat seiner angeblichen Unregelmässigkeiten wegen von früheren Theoretikern die heftigsten Anfeindungen erfahren (s. Gottfr. Weber's »Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst«, 3. Aufl., Bd. III, S. 197 ff.). Die Zergliederung desselben ist daher sehr geeignet, als Beweis für die Vollständigkeit der hier gegebenen Mittheilungen den Schluss dieses Artikels zu bilden. Otto Tiersch.

Consonanz der Tonart, ein Ausdruck, welcher von Dehn zuerst als ein Wesentliches in die musikalische Terminologie eingeführt worden ist und später auch von seinem hervorragendsten Schüler, Adolph Reichel, gebraucht wurde, um in kurzen Worten ein sehr geistreiches und bedeutendes System der Harmonielehre zu definiren (s. Dehn, »Harmonielehre« und Reichel). C. d. T. sind allein die Prime oder Octave, die Terz und Quinte; alle anderen Intervalle, so consonirend wie einige derselben an und für sich auch erklingen, sind als dissonirend zu betrachten und verlangen eine Auflösung, welche selbstverständlich verzögert werden darf. Trotzdem dass diese Definition vor Allem als eine subjective zu charakterisiren ist und nur so lange gelten wird, wie überhaupt die moderne Tonalität als das Hauptprincip der Harmonie angenommen wird, so hat sie dennoch durch ihre unbeugsame Strenge zu einem richtigeren Verständnisse des Wesens des musikalischen Stoffes geführt, indem diejenigen der Partial- (Aliquot-) Töne, welche bis jetzt präcisirt worden sind, zum ersten Male in der praktischen Musik eine selbstständige, von den anderen, d. h. von den bis jetzt nicht präcisirten Partialtönen, unbedingt getrennte Existenz gewannen (s. Cyklische Folge). Dr. Tyskiewicz.

Consonanz als akustischer Begriff, s. Akustik.

Consonirende Accorde, s. Consonanz und Dissonanz.

Constant de la Molette, Philippe, geboren 1737, gestorben 1793 zu Paris, schrieb u. A. einen werthvollen »*Traité sur la poésie et la musique des Hébreux*« (Paris, 1781).

Constant d'Orville, André Guillaume, französischer Schriftsteller und Dichter von Opern, geboren zu Paris um 1730, ist u. A. der Verfasser einer »*Histoire de l'opéra bouffon etc.*« (Paris, 1768).

Constantin, französischer Violinspieler in der Kapelle Ludwig's XIII., von dem nur noch bekannt, dass er 1657 zu Paris gestorben ist.

Constantini, s. Costantini.

Constantius, Barbarinus, latinisirter Name eines italienischen Componisten, der zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Sicilien lebte und von dessen Composition sich Stücke in dem Buche »*Infidi jumi*« (Palermo, 1603) vorfinden. Vergl. Mongitor, »*Bibl. Sicul.*« I, 95.

Contano (ital.; franz.: *Comptent*), wörtlich übersetzt: sie zählen, d. i. sie pausiren, ein technischer Ausdruck, der in Instrumental-Partituren sich im vorigen Jahrhundert häufig fand, jetzt aber nur selten vorkommt. Wenn nämlich einzelne Instru-

mente längere Zeit zu pausiren haben, so lässt man bis zu ihrem Wiedereintritte entweder ihr Liniensystem ganz fort, oder wenn dies nicht, so doch die Pausen und setzt dafür die Bezeichnung *C.* hin, z. B. *Corni contano*, die Hörner zählen oder pausiren.

Conti, Angelo, italienischer Tonsetzer, geboren 1603 zu Aversa. Messen, Motetten und Madrigale seiner Composition sind in grösserer Zahl in der Zeit von 1634 bis 1639 zu Venedig erschienen.

Conti, Carlo, italienischer Operncomponist, geboren am 14. Octbr. 1798 zu Arpino von reichen Eltern, studirte die Musik im Conservatorium zu Neapel unter Tritto und componirte hierauf mehrere Kirchenmusiken, die noch jetzt in den dortigen Kirchen zu hören sind. Seine erste Operette schrieb er für das kleine Theater des Conservatoriums, welche von den Zöglingen daselbst aufgeführt wurde. Im folgenden Jahre componirte er für das *Teatro nuovo* in Neapel die komische Oper »*La pace desiderata*«, die gute Aufnahme fand. Während dieser Zeit setzte er seine Studien unter Tritto und Zingarelli fort, componirte sodann für dasselbe Theater die beiden Opern: »*Misantropia e pentimento*« und »*Il trionfo della giustizia*«, die gegen 80 Vorstellungen erlebten. Im J. 1826 schrieb er für das *San Carlo*-Theater die Oper »*Olympia*«, die am 29. Octbr. desselben Jahres mit grossem Beifall aufgeführt wurde. Die Musik ist kräftig und brillant und der Componist selbst zeigt sich als ein Nachahmer Rossini's. Im September 1827 wurde in Rom seine komische Oper »*L'Innocente in periglio ossia Bartolomeo dalla Cavalla*« zuerst aufgeführt und gefiel ungemein. Die Musik, reich an schönen Harmonien, kann als Musik des Herzens bezeichnet werden. Im J. 1828 wurde seine Oper »*Gli Aragonesi in Napoli*« zuerst mit Beifall aufgeführt. Ein Jahr später schrieb er für das *San Carlo*-Theater in Neapel die tragische Oper »*Alexi*«; aber er wurde krank und die Oper wurde von Vaccai (von der 3. Scene des zweiten Actes an) zu Ende fortgesetzt und am 6. Juli 1829 aufgeführt. Im December 1829 schrieb er für das Mailänder *Teatro filodramatico* eine kleine Cantate bei Gelegenheit der Aufstellung der Büste des Dichters Monti. Anfang des J. 1830 wurde seine Oper »*Giovanna Shore*« (nach einem englischen Trauerspiel von Rowe) im Theater *alla Scala* aufgeführt, aber nur der zweite Act derselben gefiel allgemein. In Italien sind auch ausser Kirchenwerken noch Canzonetten von C.'s Composition allgemeiner bekannt geworden. M-s.

Conti, Francesco, ausgezeichneter und berühmter italienischer Componist und Theorbenspieler, geboren 1681 zu Florenz, kam 1703 als Theorbist der kaiserl. Hofkapelle nach Wien und rückte nach und nach zum Kammercomponisten, Vice-Hofkapellmeister und Hofkapellmeister auf. Vom Kaiser ermuntert, der sein Talent sehr liebte, schrieb er zahlreiche Cantaten und Motetten, hauptsächlich aber Opern im Style Alessandro Scarlatti's, die seinem Rufe eine ausserordentlich grosse Verbreitung in der damaligen Welt verschafften. Zunächst für das Hoftheater in Wien componirt, fanden die letzteren auch an den meisten anderen in Deutschland und England bestehenden Bühnen die glänzendste Aufnahme, so besonders »*Clotilda*« (bereits 1709 auch in London aufgeführt), »*Alba Cornelia*«, »*I Satiri in Arcadia*«, »*Ciro*«, »*Teseo in Creta*«, »*Alessandro in Sidone*«, »*Penelope*«, »*Mosè preservato*«, »*Griselda*« u. s. w. Obenan unter seinen musikalisch-dramatischen Werken steht jedoch die komische Oper »*Don Chichotto*« (»Don Quixote«), welche noch Schulz und Gerber als ein Muster ihrer Gattung bezeichnen. Diese Oper wurde auch mit ungeheurem Beifall, deutsch übersetzt von Müller, 1722 auf dem Hamburger Theater gegeben und die Popularität, welche C.'s Name erlangte, veranlasste Mattheson, in seinem »Vollkommenen Kapellmeister« eine Anecdote nachzuerzählen, deren Inhalt geeignet war, C. der Kirche gegenüber in ein zweifelhaftes Licht zu stellen. Es ist aber anzunehmen, dass diese Erzählung entweder stark übertrieben oder irrthümlicher Weise mit C.'s Namen verflochten ist. Eben so steht jetzt fest, dass C. weder im Gefängnisse gestorben, noch, mit Kirchenbann belegt, auf geheimnissvolle Weise von der Welt verschwunden ist, wie fast alle Wörterbücher mittheilen, denn er starb am 20. Juli 1732 zu Wien, 51 Jahre alt. Eine seiner weltlichen Cantaten, betitelt »*L'Istro*«, befindet sich im Manuscript auf der königl. Bibliothek zu Dresden. C. war auf dem Gebiete der

Musik jedenfalls nicht allein eine glänzende, sondern auch eine hervorragende Erscheinung, dessen Arbeiten mit Unrecht selbst den meisten Forschern unbekannt sind. Das, was man zu seiner Verkleinerung vielfach anführte, er sei nur in der Bizarrerie originell gewesen, dürfte allein schon geeignet sein, die Aufmerksamkeit wieder auf ihn zu lenken.

Conti, Gioachimo, mit dem Beinamen Gizziello, einer der ausgezeichnetsten italienischen Sänger des ganzen 18. Jahrhunderts, geboren zu Arpino im Königreich Neapel am 28. Febr. 1714, wurde schon früh (in Folge einer Krankheit, wie man beschönigend sagte) zum Castraten gemacht. C. wurde 1722 nach Neapel gebracht, wo er im Hause seines Landsmannes Gizzi Aufnahme und einen sorgfältigen Gesangunterricht fand. Schon 1729 konnte er wohl vorbereitet in Rom öffentlich auftreten, Alles in Erstaunen setzen und den Enthusiasmus des Publicums auf sich lenken, ein Erfolg, der sich innerhalb vier Jahre über alle Bühnen Italiens verbreitete. Im J. 1736 wurde C. für das Händel'sche Opernunternehmen in London gewonnen, und mit ihm gelang es auch Händel, seinem siegreichen Concurrenten Porpora, der eine Cuzzoni, einen Farinelli, Senesino u. s. w. aufzuweisen hatte, wieder einigermassen die Stirn zu bieten. Nachdem C. bis 1743 unter ungeheurem Beifall der Hauptmagnet der Italienischen Oper Londons gewesen war, besuchte er Lissabon und erhielt von dort aus einen Ruf an das von Karl III. so eben gegründete *San Carlo*-Theater in Neapel, wo Caffarelli sein künstlerischer Nebenbuhler war. Man sprach dem Letzteren zwar die Palme im Bravourgesange, C. aber die im ausdrucksvollen, cantablen Style zu. Farinelli berief ihn 1749 an die königl. Oper nach Madrid, wo er drei Jahre hindurch sang, dann noch einmal nach Lissabon ging und sich endlich mit grossen Reichthümern Ende 1753 in das Privatleben zurückzog. Den Rest seines Lebens verbrachte er in seiner Vaterstadt Arpino, sodann in Rom, wo er am 25. Oct. 1761 starb. Alle Nachrichten, die ihn von dem Erdbeben in Lissabon 1755 mit betroffen darstellen, haben sich als völlig unbegründet herausgestellt.

Conti, Ignazio, ein Landsmann und Zeitgenosse Francesco C.'s und wie jener am kaiserl. Hofe zu Wien angestellt, war 1699 zu Florenz geboren und wurde zum Unterschiede von seinem Genossen auch Contini genannt. Auch er hat meistentheils Opern geschrieben, und von diesen sind »*La distruzione di Hai*« 1728 und »*Il giusto afflitto nella persona di Giobbe*« 1736 in Wien aufgeführt worden. C. starb mit dem Titel eines kaiserl. Hof-Compositeurs am 22. März 1759 in Wien. Für die naheliegende Vermuthung, C. sei ein jüngerer Bruder oder der Sohn Francesco's gewesen, fehlt jeder bestimmte Anhalt.

Contini, Giovanni, um 1550 Kapellmeister am Dome zu Brescia, hat in der Zeit von 1550 bis 1565 folgende seiner Compositionen in Venedig gedruckt herausgegeben: »*Madrigali a 5 voci*« (1550), »*Introitus et allelujah 5 vocum*«, »*Hymnus 4 vocum*«, »*Threnos Hieremiae 4 vocum*«, »*Missae 4 vocibus concertantibus*«, »*Cantiones 6 vocum*« (1565). — Ein späterer Namensgenosse C.'s, gleichfalls Giovanni C. geheissen, ein Componist der römischen Schule und zu Anfang des 18. Jahrhunderts lebend, ist nur noch als Tondichter des Oratoriums »*Il peccatore castigato*« bekannt, welches u. A. 1735 in Prag aufgeführt wurde.

Continuo (ital.), s. *Basso continuo* und Generalbass.

Contius, deutscher Componist, Klavier- und Harfenspieler, geboren 1714 zu Rossla in Thüringen, trat zuerst als Harfenist in der Kapelle des Grafen Brühl in Dresden hervor, sodann, als der siebenjährige Krieg die Auflösung der gräflichen Kapelle bewirkte, 1759 als Componist und Musiklehrer in Sondershausen. Von 1762 bis 1770 war er fürstl. Bernburg'scher Kapellmeister, ging hierauf nach Quedlinburg und starb daselbst 1776 in einer Civilanstellung. Er hat Klavier- und Harfenconzerte, einige Sinfonien, Kirchenstücke u. s. w. im Manuscript hinterlassen.

Contius, Christoph, berühmter Orgelbauer, der zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Halberstadt lebte und von dessen Geschicklichkeit treffliche Orgelwerke zu Tharschengen (1706) und in der Marienkirche zu Halle a. S. (1713) Zeugniss geben.

Contius, Heinrich, trefflicher Orgelbauer zu Halle, dessen Name von 1740 bis 1760 einen weit verbreiteten guten Klang hatte. Als seine Hauptwerke werden

bezeichnet: die Orgel zu Giebichenstein bei Halle aus dem J. 1743 mit zwei während des Spieles die Flügel schlagenden Adlern, sich bewegenden Cymbelsternen und automatischen Engeln, welche tactmässig Trompeten blasen und Pauken schlagen; ferner die Orgel in der Glauchaischen Kirche zu Halle, 1755 vollendet, und endlich eine solche in oder um Riga (1760).

Contra (lat. Präposition), d. i. gegen, gegen einander, tritt in der Zusammenstellung mit Substantiven in mannichfachster Art auf, am häufigsten zur Bezeichnung verschiedener Gegenstände, die in Ansehung des Tones tiefer sind, als andere ihresgleichen, z. B. Contra-Alt, die tiefere Altstimme, Contrabass oder Contra-Violon, das tiefste geigenartige Bassinstrument. — Das Wort *Contra*, subjectivisch selbstständig gebraucht, bezeichnete ehedem kurzweg die Altstimme.

Contra-Alt oder **Contr'alt** (ital.: *Contr'alto*), in früherer Zeit auch mit den Bezeichnungen *Haute-contre* (franz.) und *Contra-Tenore* (ital.) belegt, heisst die Altstimme, als die gegen den Tenor (die ehemals den *Cantus firmus* führende Hauptstimme) zunächst gesetzte höhere Gegenstimme (s. Altstimme).

Contrabass oder **Contraviolon** (ital.: *Contrabasso* oder *Violone*; franz.: *Basse de Violon*), im Deutschen vulgär grosse Bassgeige genannt, ist der Name für die grösste Art der im Abendlande gebräuchlichen vier Classen von Bogen- oder Streichinstrumenten. Die geschichtliche Entwickelung, so wie eine Beleuchtung der akustischen Eigenheiten dieser Instrumentgattung im Ganzen wie des C. insbesondere findet man in dem Artikel Bogeninstrumente. Dem C. liegt es ob, in den Tonwerken das Fundament in kräftiger Weise zu repräsentiren, was ihm desshalb vollkommener als den dasselbe Tonreich vertretenden Blasinstrumenten möglich ist, weil einerseits durch die gestrichene Saite ein intensiv anhaltend wirksamerer Ton geschaffen wird, als durch Anblasung eines Tonrohres, andererseits ein schnellerer Tonwechsel durch diese Tonzeugungsart zu erzielen ist. Bei Conzert-Aufführungen von Blasinstrument-Orchestern hat man desshalb, und zwar zum Vortheil der harmonischen Klarheit, oft mehrere C.e denselben beigesellt. Ausser dieser Klarheit und Flexibilität des Tones, selbst in der sonst schwer verständlich und schneller wechselnd zu behandelnden tiefen Klangregion, wird durch die Gebrauchsweise, dass man vom C. die schon durch die anderen Bassinstrumente vertretene tiefste Bassstimme spielen lässt, auch desshalb noch eine grosse Klarheit der Harmonie bewirkt, weil dies Instrument die Bassstimme im Abstande einer Octave nach der Tiefe hin fast durchgängig zu geben im Stande ist. Trübt der Tonsetzer diese in Octaven sich bewegende Grundstimme nicht durch dazwischen gelegte Intervalle, so wird, da gewöhnlich diese Stimme sich noch in langsamerer Weise als alle übrigen — meist nur den Harmoniewechsel markirend — und in grösseren Intervallschritten bewegt, das Verständniss derselben, so wie das des Harmoniewechsels durch die Anwendung des C.es allein in der in unserer Musik nothwendigen Weise bewirkt. Ueber die Anwendung des C.es ist noch zu bemerken, dass, wenn man Scalaläufe oder schnellere kürzere Passagen in der Tiefe dargestellt wissen möchte, dies nur dann in der Wirkung mit Erfolg zu erreichen möglich ist, wenn man von den sonstigen Bassinstrumenten dieselben vollkommen, vom C. jedoch nur theilweise, d. h. die Töne derselben, welche auf gute Zeittheile fallen, ausführen lässt. — Der C. wird mit einem Bezuge von drei, vier und fünf Saiten in Gebrauch gefunden. Die dreisaitigen C.e haben die Saitenstimmung E_1, A_1 und D oder G_1, C und F; die viersaitigen führen als Grundtöne ihrer Stimmung die Töne E_1, A, D und G und die fünfsaitigen F_1, A_1, D, *Fis* und A. Am häufigsten findet man die viersaitigen C.e verwendet. Der Bezug besteht in der Regel aus Darmsaiten, von denen die beiden für die tiefsten Töne besponnen sind. Die Notirungsart für die vom C. zu gebenden Töne geschieht im Bassschlüssel, wie die aller anderen Bassinstrumente. Da nun der C. eine Octave tiefer steht, so erklingen die verzeichneten Töne in der That um eine Octave tiefer, als sie aufgezeichnet sind. Weil, wie schon erwähnt, es zu empfehlen ist, die sonstige Bassstimme von dem C. nur mitspielen zu lassen, so sieht man in der Praxis gewöhnlich Violoncell- und C.-Spieler sich nur einer Stimme bedienen. Der Umstand, dass die tiefsten Töne des Violoncell beim C. in der tieferen Octave nicht vorhanden sind, so wie die vorher

erwähnte Satzweise für den C. bei Passagen, bedingen oft eine andere Darstellungsart der Töne, wie sie eine gewöhnliche Aufzeichnungsweise anzugeben vermag. In solchen Fällen hilft man sich dadurch, dass man die Noten für Violoncell nach oben und die für C. nach unten schwänzt. Kommt es dabei vor, dass die Notenreihe für den C. ihrer Figur nach höher liegt als die des Violoncells, so ist das so lange kein Fehler, als der um eine Octave tiefer klingende Ton noch nicht höher zu stehen kommt. Wenn bei solcher Notirungsweise nur das eine oder andere Instrument pausiren oder spielen soll, so bedient man sich der den Namen andeutenden Buchstaben, welche man zu Anfang der Stelle setzt; V. bezieht sich auf Violoncell und C. B. heisst Contrabass. Am empfehlenswerthesten aber ist es, bei allen irgendwie verwickelten Stellen sich zweier verbundenen Notensysteme zu bedienen, von denen das obere für Violoncell, das untere für C. gilt. Der Tonumfang des C.es ist von E_1 bis *f*. Zuweilen wird von Solospielern auch noch die nächst höhere Octave mit in Verwerthung gezogen. Die Töne derselben (abgesehen von der Schwierigkeit der Darstellung derselben), welche dem Violoncellton ziemlich genau ähneln, sind jedoch nur in ausserordentlichen Fällen als schöne C.-Töne anzuerkennen; der Gebrauch derselben in Orchestersätzen ist ungewöhnlich. Die Anwendung von Dämpfern findet ebenfalls bei dem C. nie statt, hingegen findet man oft sehr wirksam das *Pizzicato* im Gebrauch. Es sei noch bemerkt, dass bei C.en in neuerer Zeit statt der Wirbel ein Schraubenmechanismus, vom Hofmusicus und Instrumentemacher Anton Bachmann in Berlin Ende des vorigen Jahrhunderts erfunden, in Anwendung kommt. Derselbe bezweckt eine leichte Beweglichkeit und schnelle Festhaltung des Wirbels beim Stimmen, die bei den sonst gebräuchlichen sehr schwer möglich ist. Ueber die Art, wie dies Instrument zu behandeln und spielen zu lernen ist, sind verschiedene Lehrbücher erschienen, von denen die von Fröhlich und Hause noch immer die besten sein dürften. Als beste C.-Bauer sind hier anzuführen: Gingliani, Bucher, Stauffer Bauer, Zettler, Ruggieri und Guillaume. Letzterer hat besonders dadurch die Aufmerksamkeit auf sich gezogen, dass er nach Berlioz' Angabe einen Riesenbass baute von dessen Wirksamkeit man Wunderdinge erhoffte. Als Contrabass-Virtuosen haben Dragonetti, Müller, Eishold und Bottesini die Bewunderung ihrer Zeitgenossen in hohem Grade erregt. 2.

Contrabass, Grosssubbass oder **Untersatz** (ital.: *Violone*) nennt man in der Orgel eine grosse meist gedeckte, mitunter aber auch offene Pedalstimme im 10-Meter-Ton.

Contrabass für Grundbass, ein von W. Červený in Königgrätz im J. 1846 erfundenes Metall-Instrument, durch Kraft des Tones, leichte Ansprache und reine Stimmung als das beste Blasinstrument anerkannt, erfreut sich besonders bei den Militärmusik-Kapellen einer guten Aufnahme. M-s.

Contrabass-Tuba, die grösste Form der Tuba, ist ein grosses Messing-Instrument welches einen Umfang von vier Octaven (C_1 bis c_2) besitzt. Die tiefen, unter F liegenden Töne sprechen jedoch nur schwer und langsam, die höheren über f_1 unsicher an. An sich giebt das Instrument die Naturtöne; da es aber mit Ventilen gebaut wird, lassen sich auch chromatische Tonfolgen ausführen. Die Beweglichkeit ist jedoch selbstverständlich gering und der Klang schwerfällig und brüllend, wesshalb es in Conzert-Orchestern fast gar nicht zur Verwendung kommt. Notirung und Ausführung kommen an Tonhöhe überein, und es findet daher eine Transposition nicht statt.

Contradanza (ital.), s. *Country-dances*.

Contra-Fagott ist ein Holz-Blasinstrument, welches hauptsächlich in der Militärmusik seine Verwerthung findet. Dasselbe steht eine Octave tiefer als das gewöhnliche Fagott (s. d.) und hat in dem Umfange von D_1 bis *d* alle Töne der chromatischen Folge. In Deutschland wird das C.-F. nicht gerade häufig angetroffen, da bei der gewaltigen Tonkraft der Mittel- und Höhenstimmen in der Militärmusik der Ton dieses Instrumentes, trotz seines Abstandes von den anderen Basstönen, fast gar nicht dieselben kräftigt. Der Instrumentemacher Stehle in Wien baute in den dreissiger Jahren dieses Jahrhunderts C.-F.e, deren conisch geformte Tonrohre aus Messing bestanden. Die Tonlöcher derselben wurden mittelst Klappen behandelt, wodurch das Instrument eine schwere Spielbarkeit erhielt. Der Ton desselben soll jedoch

nach den »Reisebriefen« von W. Wieprecht (»Berliner Musikzeitung«, Jahrg. 1845, Nr. 43) eine dreifache Stärke von der des gewöhnlichen C.-F.s besitzen. Um die schwere Spielbarkeit zu heben, wurde Ende 1845 nach W. Wieprecht's Angabe durch den Instrumentebauer C. W. Moritz in Berlin ein Claviatur-C.-F. erfunden, welches mittelst einer Claviatur fünfzehn Klappen regierte. Beim Niederdruck einer Taste hob sich eine Klappe dadurch, dass Stäbe, die im Cirkel mittelst der Taste bewegt wurden, diese Bewegung ausführten. Das Rohr dieses Instrumentes war dem Stehle'schen durchaus gleich; das Tonrohr conisch und die Anblasung durch ein Fagott-Mundstück. Durch den Gebrauch einer Schleifklappe, welche durch eine besondere Taste gehoben wurde, erzielte man die höhere Octave. Dies Instrument, welches durch Patent vor Nachbildung geschützt, mittelst Zeugnisses des Berliner Tonkünstlervereins vom 18. Octbr. 1845, der Akademie der Künste ebenda vom 22. März 1855 und vieler hervorragender Fachmänner, wie G. Meyerbeer, Graf Redern u. s. w., warm empfohlen wurde, hat sich nach heutigem Erkennen nicht bewährt; man findet es gegenwärtig nirgends mehr im Gebrauch. 2.

Contra-Fagott heisst auch ein vom Instrumentemacher W. Červený in Königgrätz im J. 1856 erfundenes Instrument aus Metall in *Es* mit 15 Klappen und mittelst Rohr zu blasen. Es lässt alle Blasinstrumente dieser Art an Reinheit der Intonation und an Kraft des Tones weit hinter sich zurück und ist bei den österreichischen und zum Theil auch bei den preussischen Militärmusik-Kapellen beliebt. M-s.

Contra-Fuge (franz.: *Contrefugue* oder *Fugue renversée*) heisst eine Fuge, deren Gang dem Gange einer in demselben Tonstücke vorher vorgekommenen Fuge entgegengesetzt ist. Wenn z. B. die erste Fuge vom Grundton zur Dominante aufstieg, so muss die C. von der Dominante zum Grundton herabsteigen.

Contrainte (franz.), s. *Basse contrainte.*

Contra-Octave, Benennung der Octave 5-Meter-Ton, welche von C_1 (5 Meter offener Pfeifenlänge, 33 Schwingungen in der Secunde) bis ausgeschlossen *C* (2,5 Meter offener Pfeifenlänge, 66 Schwingungen in der Secunde) sich erstreckt. Sie ist also die der Grenze des Tonumfanges der menschlichen Stimme (gross *C*) nach der Tiefe hin nächstgelegene Octave. Die unterhalb der C. befindliche tiefste Octave der Orgel (10-metrige Octave, von C_1 abwärts bis C_2, 10 Meter offener Pfeifenlänge mit 16,5 Schwingungen), heisst Subcontra- oder Grosse Contra-Octave.

Contra-Posaune ist eine 10-metrige Stimme in der Orgel.

Contrappunto (ital.), s. Contrapunkt, ebenda auch die mit *C.* zusammengesetzten Bezeichnungen.

Contrappunto alla mente (ital.; lat.: *Contrapunctus a mente non a penna*; franz.: *Chant sur le livre*), d. i. der Contrapunkt aus dem Stegreife, war ein mehrstimmiger Contrapunkt, der von den Sängern frei improvisirt, nicht aber vorher ausgearbeitet und aufgeschrieben wurde. Die Erklärungen, welche man für diese ausserordentlich klingende Sache bei Baini, Pater Martini, J. A. Herbst, Rousseau, André u. s. w. findet, sind sämmtlich ziemlich dunkel. Es scheint überhaupt dieser Contrapunkt auf mehrere Arten ausgeübt worden zu sein. Baini bezeichnet den mehrstimmig improvisirten *C. alla mente*, wie ihn die Sänger und später sogar mit diesen die Instrumentalisten ausführten, als die schimpflichste Ausartung der Musik. Der Sänger Silvio Ganassi soll ihn zu Ende des 15. Jahrhunderts in der Art in den Kirchengesang eingeführt haben, dass eine der Stimmen einen Contrapunkt in sogenannten Diminutionen aus dem Stegreife anbrachte, während die anderen die vorgeschriebenen Noten sangen. Der französische *Fleurtis* oder die *Fleurettes* im *Déchant* (s. *Discantus*) mögen etwas dem Aehnliches gewesen zu sein. Ungeachtet schon Papst Johann XXII. in seiner berühmten Bulle *Docta Sanctorum* alle improvisirten Contrapunkte verpönt hatte, hielt sich doch der *C. alla mente* bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts hinein und wurde selbst in der päpstlichen Kapelle an allen Festtagen angewendet.

Contrapunkt (lat.: *Contrapunctus*; ital.: *Contrappunto*; franz.: *Contrepoint*) nennt man die frei gebildete Melodie, welche nach den Gesetzen der harmonischen Fortschreitung einer anderen gegebenen oder vorhandenen Melodie, die man auch

wohl *Cantus firmus* nennt, hinzugefügt ist. Der Begriff der Zweistimmigkeit, der in dieser Erklärung liegt, ist aber kein Haupterforderniss; der C. kann auch mehrstimmig sein, insofern 3, 4, 5 und mehr Stimmen an dieser melodisch-freien, nur durch harmonische Gesetze gebundenen Führung mehr oder weniger Antheil nehmen. Unter Melodie ist hier aber nicht Das zu verstehen, was im eigentlichen oder engeren Sinne darunter verstanden wird, nämlich eine durch rhythmische Einschnitte, — Phrasen, Sätze, Perioden — gegliederte, durch Melismen mehr oder weniger ausgeschmückte Reihe von Tönen, welche durch eine für sich besonders gestaltete Harmonie getragen wird, sondern eine in sich selbstständige melodische Folge, welche vermöge harmonischer Berührungspunkte zugleich mit einer anderen Melodie zur Geltung kommt, diese trägt und emporhebt und von ihr wieder getragen wird. Diese Selbstständigkeit, welche ein besonderes Merkmal des C.s ist, macht ihn in dieser Beziehung zum Gegensatz zur Harmonie. Ist diese, so künstlerisch, interessant, oder auch elegant und kokett sie auch gebildet sein mag, doch immer im untergeordneten, dienenden Verhältniss zur eigentlichen Melodie, so theilt der C. ausser der harmonischen Hülfsleistung bei Berührungspunkten mit der anderen Melodie, selbst wenn diese als *Cantus firmus* auftritt, die Herrschaft mit diesem, nicht selten in hervorragender, jenen in Schatten stellender Weise. Man wird aber leicht beobachten können, dass unsere heutige Art im Gebrauch der Harmonien, in der Stimmenführung, kurz in der Bildung des Stimmenganges eine Art von Mittelgattung erzeugt hat, eine Art, die etwas von melodischer Selbstständigkeit des C.s sich angeeignet, aber immer noch zu sehr als harmonische Stütze dient, als dass man ihr wirklich contrapunktische Bedeutung beilegen könnte, so aufdringlich sie auch mitunter erscheint. — Die Veranlassung zum Gebrauch des C.s selbst, so wie der Benennung der Sache durch dieses Wort fällt in die Zeit der ersten Entwickelung der Musik zur Kunst. Man suchte die einfache einstimmige Melodie durch eine Begleitung zu grösserer Bedeutung zu bringen. Da man Harmonie im heutigen Sinne damals noch nicht kannte, so bildete die Gegenüberstellung der Stimmen zunächst nur eine Reihe zuerst einfacher, nach und nach verschiedener Intervalle, die nach Untersuchung ihrer Natur besondere Regeln für ihren Gebrauch veranlassten. Ein Verfahren dieser Art nannte man ursprünglich Discantiren und die zum *Cantus firmus* hinzugesetzte Stimme *Discantus*, Gegengesang. Später wurde dieser Ausdruck mit dem Namen C. vertauscht, welches nichts Anderes sagen will, als Gegenpunkt zu einem anderen Punkt, wie man in der frühesten Zeit die schriftliche Feststellung der Töne nannte, wofür man später Note sagte. Man würde also das Verhältniss beider Stimmen einfach als *punctus contra punctum* bezeichnen können, wofür wir jetzt *nota contra notam* sagen würden. — Nun ist dies aber nicht wörtlich zu verstehen, sodass auf eine Note des *Cantus firmus* jedesmal eine Note der Gegenstimme, des C.s, zu setzen wäre; mit der fortschreitenden Ausbildung dieser Satzart gewannen die Stimmen an Mannichfaltigkeit der Bewegung, wie an Selbstständigkeit, sodass die ursprüngliche Gleichzeitigkeit, welche als Ersatz der Harmonie gelten konnte, sich nur vereinzelt zeigte. Diesen Unterschied hält man bei der Lehre des C.s noch heute fest, insofern man ihn eintheilt in gleichen und ungleichen C., was so viel sagen will, als ein C. in Noten von gleicher und in Noten von verschiedener Zeitdauer. — Der C. zerfällt hauptsächlich in zwei Arten: in einfachen und doppelten C. Einfach ist derselbe, wenn die Stimmen bei der Ausführung eines bestimmten Satzes in derselben Ordnung und demselben Verhältniss bleiben; doppelt nennt man ihn, wenn der Satz ausser seiner ersten Stellung zu einer anderen Zeit und Gelegenheit in verschiedenen Umkehrungen der Stimmen — oder besser der melodischen Folge derselben — gegen einander erscheinen kann. Das Erste erfordert ausser der oben erwähnten melodischen Selbstständigkeit der Stimmen einfache harmonische Fortschreitungsgesetze; das Zweite verlangt je nach der Umkehrungsart verschiedene Regeln, um für die Umkehrungen verständliche und correcte Gestaltung zu gewinnen. — Zu den gebräuchlichsten Arten des doppelten C.s gehören der doppelte C. in der Octave, in der Decime und in der Duodecime. Der frühere Lehreifer hat zu diesen Arten noch andere gelegentliche Umkehrungen gefügt, wie: in der Secunde oder None, in der Quarte oder Undecime,

in der Sexte oder Terzdecime, in der Septime oder Decima quarta. Jeder dieser C.e hat seine besonderen Regeln und Gesetze. — Der doppelte C. in der Octave, welcher seiner Natur nach am häufigsten vorkommt, besteht darin, dass eine der beiden Stimmen, der *Cantus firmus* oder der C., über und unter einander in die Octave versetzt werden können. Das doppelte Intervall-Verhältniss, in welches beide Stimmen zu einander treten können, drückt man in folgender Zahlenreihe aus:

1 2 3 4 5 6 7 8
8 7 6 5 4 3 2 1

Das heisst: die Prime verwandelt sich durch die Umkehrung in die Octave, die Secunde in die Septime u. s. w. Die zwischen diesen einfachen noch liegenden Intervalle geben ausserdem noch feinere Unterscheidungen. Man wird bei einigem Verständniss eines correcten Satzes leicht sehen, dass es bei Entwerfung eines solchen in Bezug auf manche Intervalle einer grossen Umsicht und Behutsamkeit bedarf. So wird z. B. bei der Einführung und Fortschreitung der Quarte grosse Vorsicht nöthig sein, weil sie sich in die Quinte verwandelt, eben so wieder bei der Einführung der Quinte. Dass zu diesen zur Umkehrung bestimmten zwei Stimmen noch andere contrapunktisch gebildete hinzutreten können, die nicht zur Umkehrung bestimmt zu sein brauchen, wird einen solchen Satz drei-, vier- und mehrstimmig machen. — Der doppelte C. in der Decime bringt folgende Intervall-Verschiedenheiten:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Dass hierbei die Behandlungsweise eine von der obigen wesentlich verschiedene sein muss, zeigt ein Ueberblick über diese Zahlenreihen, wie beispielsweise der Gebrauch der Terz und Sexte, die sonst am wenigsten Beschränkungen unterworfen sind, nur ein bedingter sein kann, da die Umkehrungsintervalle, die Octave und Quinte, keine parallele Fortschreitung gestatten. Eigenthümlich aber ist diesem C., dass der ursprüngliche Satz zugleich mit der Umkehrung in verschiedenen Stellungen benutzt werden kann, weil sie im Terzen- oder Sextenverhältniss stehen. — Der doppelte C. in der Duodecime, welcher am seltensten gebraucht wird, verwandelt die Intervalle auf diese Weise:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Sein Gebrauch erfordert grosse Beschränkung, die sich im Allgemeinen in der geraden Bewegung durch Terzenfortschreitung, sonst meistens in der Gegenbewegung kennzeichnet. — Drei — doppelt, vier — doppelt, oder wie man bisweilen sagt: dreifach-doppelt, vierfach-doppelt, nennt man den C., wenn der Satz so gearbeitet ist, dass sämmtliche Stimmen gegen einander versetzt werden können, zum Unterschied von jenem mehrstimmigen doppelten C., von welchem oben gesprochen wurde. Ein dreistimmiger Satz dieser Art kann in sechs verschiedenen Stellungen erscheinen, ein vierstimmiger sogar in 24 verschiedenen Lagen, die nur freilich bei aller Vorsicht, bei Benutzung aller zu diesem Zweck dienenden Regeln und Grundsätze nicht immer gleiche harmonische Vollkommenheit zeigen werden. — Ausser obigen kommen noch verschiedene besondere Benennungen vor, welche, da die ersten Schriften über den C. in der lateinischen, später in der italienischen Sprache abgefasst sind, diesen Sprachen entnommen sind. Sie beziehen sich meistens auf die Art der Melodiebildung. Die hauptsächlichsten sind folgende: *Contrapunctus aequalis* und *C. inaequalis*, gleicher und ungleicher C., wie oben erklärt; *C. compositus*, in gemischter Bewegung; *C. diminutus* oder *floridus*, mit Noten von kleiner Zeitdauer, z. B. Achtel gegen ganze oder halbe Noten, auch verzierter C.; *Contrappunto alla diritta*, stufenweise auf- und abwärts gehend; *C. di salto*, sprungweise; *C. in salterello*, hüpfend; *C. in tempo ternario*, in verschiedenen Tactarten, z. B. zu $^4/_4$ im $^{12}/_8$-Tact; *C. sincopato*, in syncopirten Noten, nach Art der Vorhalte; *C. legato*, mit Bindungen; *C. puntato*, mit punktirten Noten; *C. alla zoppa*, mit Pausen und nachschlagenden Noten, eigentlich hinkend; *C. sopra il sogetto*, C. über dem *Cantus firmus*, Subject; *C. sotto il sogetto*, C. unter dem *Cantus firmus*; *C. alla mente* (s. d.), C. aus dem Stegreif, *ex tempore*; *C. sciolto*, ungebunden; *C. ostinato*, wörtlich eigen-

sinnig; ist eigentlich eine *contradictio in adjecto*, denn es bezeichnet ein Subject, *Cantus firmus* aus einem kurzen Satz bestehend, welcher sich mehrmals wiederholt, zu welchem ein C. in stets wechselnder Weise tritt. Der Ausdruck ist oft gleichbedeutend mit *Basso ostinato*. — Von den Schriften über den C. und Lehrbüchern desselben sind von frühester Zeit an folgende zu erwähnen: »*Ars cantus mensurabilis*« von Franco von Köln, um 1047—1083, sodann Marchetto von Padua, ungefähr 1200, später Joh. v. Muris, 1300—1360. Ihre Schriften finden sich in dem Buche »*Script. de mus. sac.*« von Gerbert, und alle drei geben Regeln über die Behandlung und Verfertigung des Discantes, wie der C. bis dahin genannt wurde. Später folgt Joh. Tinctor, dessen Buch, ein musikalisches Wörterbuch unter dem Titel: »*Terminorum musicae diffinitorium*«, 1473 zu Neapel herausgegeben, bereits den Ausdruck »Contrapunkt« gebraucht. Unter den Schriften und Büchern, die in grosser Anzahl später erschienen und welche mehr oder weniger den C. behandeln, sollen nur diejenigen noch erwähnt werden, welche einen gewissen Einfluss auf unsere Zeit erlangten. Hier ist vorzüglich zu erwähnen: »*Gradus ad Parnassum*« von J. Fux (Wien, 1725), lateinisch geschrieben, später von Mitzler deutsch übersetzt. Die Methode dieses Buches, den C. zu lehren, hat grossen Einfluss bis auf die neueste Zeit gehabt, denn wir finden sie beibehalten in dem »Lehrbuche des Contrapunktes« von Albrechtsberger, später von Cherubini, ja noch in neuester Zeit von H. Bellermann. Abweichend davon sind die Bücher von Marpurg, Kirnberger im vorigen Jahrhundert und in neuerer Zeit von Dehn. E. F. Richter.

Contrapunktisch nennt man jede Compositionsart, die mehr oder weniger nach den Regeln des Contrapunktes (s. d.) ausgeführt ist. Dieselbe unterscheidet sich von der romantischen dadurch, dass man, weniger auf eine sogenannte Stimmung achtend, mehr die Combinationen des melodischen Gefüge als den eigentlichen Schwerpunkt des zu schaffenden Kunstbaues betrachtet. In neuester Zeit hat besonders ein Componist, Fr. Kiel, die Aufgabe, contrapunktisch und romantisch zu schreiben, mit Glück gelöst, wesshalb zu erwarten ist, dass die Zeit, c. zu schreiben, nicht ohne fernere Ausbildung nur der Geschichte angehörig bleiben werde. †

Contrapunktist heisst in der musikalischen Fachsprache ein Componist, der einzig und allein grammatische Toncombinationen in seinen Werken zur Anwendung bringt. Die Entstehung dieser Tonsetzart, durch die Orgelspielkunst befördert, geschah im 16. Jahrhundert in der sogenannten niederländischen Schule, welche zuerst, den damals herrschenden Kirchen-Tonarten und der Tonleiter ohne Halbtöne treu bleibend, Kunstwerke schuf, die noch heute Bewunderung erwecken. Kein Ton darf aus dem Gefüge entfernt werden, wenn nicht das Kunstwerk dadurch unvollkommen gemacht werden soll. Die höchste Blüthezeit dieser Compositionskunst fällt in die Mitte des 18. Jahrhunderts, wo J. S. Bach deren hervorragendster Vertreter war. Nach ihm haben wenige C.en Bedeutendes geschaffen, ja man glaubte fast dieselben als eine veraltete Tonsetzerclasse der Geschichte überantworten zu müssen, da alle Neuschöpfungen von C.en sich nur als matte Nachgebilde schon früherer Werke kundgaben, und man sich überhaupt der Ansicht hinneigte, dass jene Grammatiker niemals eine poetische Tonwirkung zu erzielen vermöchten. In neuester Zeit macht sich jedoch das Streben kenntlich, die romantische Schreibweise contrapunktisch (s. d.) zu ermöglichen, und scheinen wir so im Anfange einer neuen Epoche der Tonsetzkunst zu stehen, wo aufs Neue C.en als dem Zeitgeschmack genügende Tonmeister auftreten, wenn nicht die neuesten sogenannten Romantiker (s. d.) diese Bemühungen verdrängen. Jeder Componist muss eigentlich C. sein, gleichviel ob er nur romantische Werke schaffen will oder contrapunktische, denn neben der strengen Gefügung der Tonbauten vermag der C. noch die vielseitigste thematische Entfaltung aus dem kleinsten Motive entspriessen zu lassen, wenn seine Phantasie nicht durch die musikalische Rechnung ertödtet worden ist. Wenn aber, einerseits um über die Phantasieertödtung hinwegzukommen und andererseits bald grosse romantische Werke schaffen zu können, angehende Tonsetzer sich von dem gründlichen Studium der Arbeiten der C.en fern halten, so sollte solchen Kunstjüngern dies als Merkzeichen für ihre geringe romantische Tonschöpfungskraft dienen, die es nicht vermag, das scheinbar trockene

Schaffen des C.en als Leben zu erkennen und dadurch ihre Schöpfungen ideenreicher zu entwickeln; der Geist solcher Tonsetzer ist nicht mächtig genug, Werke zu schaffen, die dem jetzigen Zeitbedürfniss zu genügen vermögen. †

Contr'arco (ital.), Bogenstrich gegen die Regel.

Contrario (*sc. tempo*, ital.) nennt man den Gegensatz zwischen Arsis und Thesis im Tacte; *in contrario tempore* (lat.), auf entgegengesetzter Tactzeit; *imitatio in contrario tempore* (lat.), eine Nachahmung, deren *Riposta* auf accentloser Tactzeit anhebt, wenn die *Proposta* auf accentuirter vorangegangen ist, und umgekehrt. — *Motus contrarius*, s. Gegenbewegung.

Contrarium reversum (lat.), die genaue Umkehrung, s. *Inversio stricta.*

Contrast (aus dem Lat.), s. Gegensatz.

Contra-Subject (aus dem Lat.; franz.: *Contrepartie*) nennt man a. das Nebenthema in Fugen und Doppelfugen mit mehreren Themen zum Unterschiede vom Hauptthema, welches als Subject oder Hauptsubject bezeichnet wird. In eigentlichen Doppelfugen werden die C.e, ähnlich dem Hauptsubject, selbstständig durchgeführt und sodann mit dem Hauptsubject zusammengebracht. In Fugen mit mehreren Subjecten treten sie gleich von vornherein mit dem Hauptsubject auf, ohne jedoch selbstständig verarbeitet zu werden. Subject und C.e bilden nur einen Tongedanken, sind eine Auseinanderlegung desselben in verschiedene melodische Sätze, welche in der Regel an Charakter und Tonbewegung in einem einheitlichen Contraste zu einander stehen, eines das andere erhellend (s. Fuge). — b. Bisweilen nennt man den Gegensatz in der Fuge C., wenn er ein fester oder gleichbleibender ist, d. h. den ganzen Fugensatz hindurch beibehalten wird; den freien oder wechselnden Gegensatz kann man nicht eigentlich ein Subject nennen, weil er keine Bedeutung als solches gewinnt (s. Fuge). — c. Zuweilen auch im doppelten und einfachen Contrapunkte die gegen den *Cantus firmus* contrapunktirende Melodie, also der Contrapunkt selbst, als Gegenstimme des *Cantus firmus*.

Contratempo (ital.; franz.: *Contretemps*) nennt man die Verzögerung oder den Aufenthalt, den eine Stimme gegenüber der anderen durch Bindung, Syncopirung u. s. w. erfährt, wodurch sie den Charakter erhält, als gehe sie rhythmisch gegen den Tact, z. B.:



Contra-Tenor (ital.: *Contra-Tenore*) ist identisch mit Contra-Alt (s. d.). Tinctor in seinen »*Term. mus. diff.*« erklärt den C. für die *principaliter contra Tenorem* sich bewegende Stimme, welche tiefer ist als die Oberstimme, aber höher als der Tenor (wenngleich sie periodisch auch tiefer als dieser oder von gleicher Tonhöhe mit ihm sein konnte).

Contra-Thema, gleichbedeutend mit Contra-Subject (s. d.).

Contra-Töne heissen die unter dem grossen *C* liegenden, der Contra-Octave (s. d.) angehörigen Töne.

Contra-Ventil wird jedes winddicht schliessende Ventil (s. d.) genannt, das der in einem Windbehälter der Orgel eingeschöpften Luft den Rückgang verwehrt. Man hat deren drei Arten: Balg-, Canal- und Pfeifenstock-C.e. Die Balg-C.e findet man in dem Artikel Balg (s. d.) behandelt; die Canal-C.e sind, diesen nach dem Specialbedürfnisse jedes Werkes gleich gebildet, ebenfalls in allen Orgeln vorhanden. Pfeifenstock-C.e hingegen sind nur bei Werken vorhanden, wo Pedal- und Manualpfeifen oder die Pfeifen zweier Manuale aus einer Windlade (s. d.) ihre Tonerregung erhalten. Dies Ventil, den ersteren ganz gleich gefertigt, befindet sich

im Pfeifenstocke und bezweckt die correcte Windverwerthung durch die geöffnete Cancelle (s. d.). 2.

Contra-Violon, s. Contrabass.

Contre-Partie, s. Contra-Subject.

Contre-Tanz (ital.: *Contradanza*), s. *Country-dances*.

Contumacci, Carlo, Kapellmeister bei *S. Onofrio*, geboren im J. 1698 in Neapel; schrieb zwei theoretische Werke über Musik, nämlich: *»Regole dell' accompagnamento e Partimenti disposti per gradi«* und *»Trattato di Contrappunto«*. C. starb um das J. 1765. Die Manuscripte dieser Werke befinden sich wahrscheinlich in der Bibliothek der Akademie der Wissenschaften zu Turin. M-s.

Conus (lat.), Kegel, ist eine Bezeichnung, die beim Instrumentebau zur Anwendung kommt. Vorzüglich dient sie zur kurzen Bezeichnung der Form mancher Orgelpfeifen, nämlich der kegelförmig gebildeten, die daher conische Pfeifen oder *Coni* genannt werden. Ist der Kegel, welchen die Orgelpfeife bildet, so gestaltet dass dessen Spitze dem Mundstücke zunächst sich befindet, wie bei der Trompete, so spricht man von einem umgekehrten C. Man bedient sich dieser Pfeifenform nur bei den mittelst Zungen (s. d.) erzeugten Tönen, wo sie, wie die Kehl- und Mundhöhlung zur Stimmritze, nur als mittonbestimmendes Ansatzrohr dienen. Dem wirklichen Kegel, mit der Spitze nach oben, gleichgeformte Orgelpfeifen von weiterer Mensur, wie die der Musette (s. d.) und des Gemshorns (s. d.), pflegt man deutsch wohl »Spitzpfeifen« und eben solche von engerer Mensur, wie die der Spitzflöte, »Spillpfeifen« zu nennen. Diese C.-Arten finden nur bei Labialstimmen (s. d.) ihre Anwendung. Der Toncharakter der conisch geformten Rohre letzterer Art ist sanfter als der von offenen Cylinderpfeifen. Die Tonhöhe derselben ist eine tiefere als die der cylindrischen Pfeifen von gleicher Länge, wesshalb sie auch halbgedackte genannt werden. Ganze Register, die conisch geformte Pfeifen führen, nennt man auch conische Stimmen. — Die conische Rohrform ist auch bei dem Baue der Blasinstrumente (s. d.) seit frühester Zeit empirisch in Anwendung gebracht; man sehe nur die bildliche Darstellung der Chatzotzeroth (s. d.) auf den Abbildungen hebräischer Münzen, z. B. in Fröhlich's *»Annales compend. regum et rerum Syriae, numis veteribus illustr.« p. XVIII*, Nr. 17 und 18, und zwar nur in ersterer Form. In neuester Zeit sucht man dieselbe auch wissenschaftlich im Instrumentebau auszunutzen (s. Ganzinstrumente) und spricht bei der Bezeichnungsweise für diese Rohrform nur von dem C. derselben. 2.

Convenientia, abgekürzt für *signum convenientiae* (lat.), die Fermate (s. d.).

Conversations-Oper ist eine erst in neuerer Zeit häufiger gebrauchte Bezeichnung für gewisse Bühnenstücke mit Musik, welche in Bezug auf ihren Text von ruhiger Haltung und feiner Charakterentwickelung sind, sich in der Sphäre des vornehmen oder höheren bürgerlichen Lebens bewegen und lustspielartig enden, ohne jedoch ernste Situationen geradezu auszuschliessen. Da sie bis zum feinsten Pinselzuge das Colorit des modernen Lebens beizubehalten suchen und auf eine poetische Erhebung jenseits dieser Sphäre verzichten, so gehören sie einer gewissen mittleren Richtung an, und obwohl sie dazu beitragen, den Sinn des Publicums für den ernsten, pathetischen und grossen Styl immer mehr abzuschwächen, so haben sie doch auf der anderen Seite das Verdienst, dass sie dem immer mehr einreissenden Sinn der Menge für das Possenhafte, Rohe, Derbe und Gemeine, wie es in der Opernburleske zur Geltung kommt, noch einiges Gegengewicht bieten. Die Musik tritt zu dieser Art Text, welche fast so angelegt erscheint, dass sie des Gesanges ganz entbehren könnte, leicht, gefällig und vaudevilleartig, aber da, wo ihr Raum gelassen ist, auch in grossen Arien, Ensemble-Nummern und ausgearbeiteten Finales. Erscheint doch Alles auf das Letztere wie zugespitzt. Die Schwierigkeit in der Aufführung der C. liegt in dem Umstande, dass, besonders in Deutschland, die guten Sänger, welche unbedingt erforderlich, nur selten auch gute, gewandte Darsteller und Schauspieler sind und umgekehrt, wesshalb diese Gattung schwerlich auch ausserhalb Frankreichs als Originalproduct gedeihen kann. Wiege und Pflanzstätte der C. ist eben Frankreich und als die eigentlichen Begründer und vorzüglichsten Muster derselben dürfen der Dichter

Scribe und der Componist Auber gelten (s. auch Oper). — In einem von C. abgeleiteten Sinne spricht man auch im Allgemeinen von Conversations-Musik und bezeichnet damit Instrumental-Tonstücke, welche ohne grössere Tiefe oder Erhebung gewandt, ansprechend und fliessend geschrieben sind und sich auf dem Boden einer leichten, melodischen Tonplauderei bewegen.

Conversi, Geronimo, italienischer Tonsetzer, der um die Mitte des 16. Jahrhunderts zu Correggio geboren ist. Bekannt von ihm sind geblieben: »*Canzoni a cinque voci*« (Venedig, 1575) und »*Madrigali a sei voci*« (Venedig, 1584).

Conversio (lat.), die Umkehrung (s. d.).

Conyers, John, englischer Gelehrter und musikalischer Schriftsteller, dessen Lebenszeit in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts fällt.

Cook, Benjamin, englischer Organist und Kirchencomponist, geboren 1739 zu London, wo sein Vater Musikalienhändler war. Autodidaktisch bildete er sich zum guten Orgelspieler und verschaffte sich bedeutende musikalisch-theoretische Kenntnisse. Mehrfach an Kirchen angestellt, erhielt er das Organistenamt an der Westminster-Abtei und wurde endlich auch Hoforganist. Eben so erwarb er sich 1782 in Oxford den musikalischen Doctorgrad. Von seinen Arbeiten ist das Meiste Manuscript geblieben; man besitzt gedruckt nur einige Psalme und eine Sammlung von Canons, *Catches* und *Glees*. C. selbst starb 1793 zu London.

Cook, Henry, englischer Componist und Musiklehrer, bekannt unter dem Namen Captain Cook, da er während der englischen Revolution in die Armee getreten und 1642 Hauptmann geworden war. Nach der Rückkehr Karl's II. ging er wieder in das musikalische Fach zurück und wurde zum Lehrer der Chorknaben der königl. Kapelle ernannt. Als seine berühmtesten Schüler sind zu nennen: Blow, Wise und Humphrey. Weniger bedeutend war C. als Componist, wie erhalten gebliebene *Anthems* seiner Composition, die erschrecklich dürr und trocken zu nennen sind, in Playford's »*Musical companion*« (London, 1667) und in anderen Sammlungen damaliger Zeit beweisen. C. starb 1672 zu London, aus Eifersucht, wie man glaubte, auf die grossartigen Erfolge seines Schülers Humphrey.

Cooke, Nathaniel, englischer Componist und Organist, geboren 1773 in der Gegend von Chichester, war ein Schüler seines Oheims, des Organisten Matthias C. in London. C. lebte später als Organist in Brighton und hat Stücke für Pianoforte, ein *Te deum* und eine Sammlung von Psalmen und Hymnen herausgegeben.

Cooke, Robert, englischer Organist und Kirchencomponist, geboren um 1755, lebte angestellt als Lehrer der Chorknaben an der Westminster-Abtei und hat gute Kirchenstücke, so wie Präludien für die Orgel hinterlassen. Er starb 1814 zu London im 59. Jahre seines Alters.

Cooke, Thomas, englischer Componist, Dirigent und Sänger, geboren um 1785 zu Dublin, wurde von seinem Vater auf der Violine, von Giordani in der Composition unterrichtet. Auch auf den meisten übrigen Instrumenten wusste er sich grosse Fertigkeit zu verschaffen, sodass er sich in einem Conzerte als Solospieler auf neun verschiedenen Instrumenten hören lassen konnte. Als junger Mann wurde er bereits als Dirigent des Orchesters am Stadttheater seiner Vaterstadt angestellt und überraschte in dieser Stellung die damalige Welt, indem er in der ihm zum Benefiz bewilligten Oper »Die Belagerung von Belgrad« den »Seraskier« sang. Der ausserordentlich günstige Erfolg dieser Sängerprobe veranlasste ihn, nach London zu reisen, wo er auch an mehreren Theatern Engagements erhielt. Später kehrte er wieder zur Musikdirection zurück und wirkte in dieser Stellung und als Componist am Drurylane-Theater, so wie auch als Professor an der königl. Akademie der Musik zu London. Er ist bekannt als Componist von Klavierstücken, zahlreicher Lieder und Gesänge, Ouvertüren und der Opern »*Frederick the Great*« und »*The king's proxy*«. Seine Gattin, eine geborene Miss Howells, war eine sehr geschätzte Sängerin am Coventgarden-Theater.

Cool, J., ist nach Hess, »Disposit. der Orgeln«, der Name eines Orgelbauers, der 1710 zu Goes in Holland ein Werk mit 28 klingenden Stimmen, zwei Manualen und Pedal, welches durch fünf Bälge Wind erhielt, hergestellt hat. 0.

Coolman, ein aus den Niederlanden gebürtiger Oboenbläser, der um 1400 als Virtuose auf seinem Instrumente weithin sehr berühmt war.

Coombe, Wilhelm Franz, englischer Componist, geboren 1786 zu Plymouth, hat seinen Namen durch vielerlei kleinere gedruckte Compositionen erhalten.

Coombs, Jacob Moritz, englischer Organist und Componist, geboren 1769 zu Salisbury, war Chorknabe an der Domkirche dieser Stadt und wurde als solcher von Dr. Stephens und Parry in der Musik unterrichtet. Als Organist wurde er 1789 zu Chippenham angestellt, wo er auch 1820 starb. Er hat Kirchenstücke, Gesänge und Lieder componirt und unter dem Titel »*Psalm tunes*« 1819 eine Sammlung von Psalmen verschiedener Componisten veröffentlicht.

Cooper, Dr., altenglischer Musiker und einer der ältesten Componisten von Motetten, lebte wahrscheinlich ganz zu Anfang des 15. Jahrhunderts.

Cooper, John, bekannter unter dem italienisirten Namen Coperario, berühmter englischer Virtuose auf der *Viola da Gamba*, ist um 1570 geboren und machte schon früh grosse Kunstreisen, besonders durch Italien. Später wurde er Musiklehrer der Kinder Jacob's I. und erwarb sich als Componist Beliebtheit und grossen Ruf, vorzüglich durch seine Fantasien für *Viola da Gamba*, die wahrscheinlich abschriftlich zu Anfang des 17. Jahrhunderts in England circulirten, da gedruckt Nichts dergleichen zu ermitteln war. Erschienen sind nur einige seiner Gelegenheitswerke, z. B. sechs Gesänge für Sopran mit Guitarre und ein zweistimmiger Gesang, betitelt: »*Funeral tears for the death of the right honourable Earl of Devonshire*« (London, 1606), ferner »*Songs of mourning bewailing the untimely death of Prince Henry*« (London, 1613). Andere Stücke von C. enthalten Smith's »*Musica antica*«, William Leighton's und Anderer gleichzeitige Sammlungen. Einer seiner Schüler war auch Henry Lawes.

Cooper, Samuel, zu London 1609 geboren, wo er auch 1672, nachdem er Frankreich und Holland durchreist hatte, verstarb, war nach Hawkins (*Vol. IV.* S. 314, *Not.*) ein eben so vortrefflicher Miniaturmaler als Lautenspieler und rühmlichst weithin bekannt. 0.

Copernicus, Erdmann, deutscher Rechtsgelehrter, wurde auf Empfehlung Melanchthon's Doctor und Professor der Rechte zu Frankfurt a. O., wo er sich bei seinen Schülern einer grossen Beliebtheit erfreute. Er starb daselbst am 25. August 1573 als *Rector magnificus*, nachdem er das Werk: »*Hymni Ambrosii, Seduli, Propertii et aliorum quatuor vocum*« vollendet hatte, das ebenda 1575 im Druck erschienen ist. 0.

Coperto (ital.), bedeckt (s. d.).

Coppel, s. Koppel.

Coppin de Brequin, altfranzösischer Minstrelsänger, der um 1364 lebte und in den Diensten König Karl's V. von Frankreich stand.

Coppino, Aquilano, italienischer Schriftsteller und Musiker, geboren um 1565 zu Mailand, hat eine Sammlung von Madrigalen und Motetten verschiedener Componisten herausgegeben.

Coppola, Giacomo, der älteste der bekannten Kapellmeister an der Kirche *Santa Maria maggiore* in Rom, dessen Anstellungsdecret vom 26. Juni 1539 datirt.

Coppola, Giuseppe, italienischer Componist, geboren um 1750 zu Neapel, von dem eine Cantate mit Orchester, betitelt »*Gli amanti pastori*«, existirt und ein Oratorium: »*L'apparizione di S. Michele Arcangelo nel monte Gargano*« zu Neapel 1788 aufgeführt wurde. 0.

Coppola, Pietro Antonio, einer der hervorragenden italienischen Operncomponisten der Gegenwart, wurde 1793 zu Castro Giovanni in Sicilien geboren, wo sein Vater Kapellmeister war. Dieser besorgte selbst die erste musikalische Ausbildung des Sohnes, bis derselbe reif genug war, die königl. Musikschule in Neapel zu besuchen. Nach dort absolvirten Studien erschien C. 1816 mit »*Il figlio bandito*« zuerst erfolgreich unter den Operncomponisten seines Vaterlandes, vermochte sich aber mit den folgenden Partituren »*Achille in Sciro*«, »*Artallo di Allagona*«, »*La festa delle rose*« nicht auf gleicher Höhe zu halten, da ihn der Glanz von Rossini's Namen voll-

ständig verdunkelte. Erst 1835 wusste er wiederum die allgemeine Aufmerksamkeit zu erregen, indem seine Oper »*Nina pazza per amore*« das kunstliebende Rom entzückte, über alle italienischen Bühnen ging und auch in Deutschland, Spanien und Portugal gegeben wurde. Seit 1836 folgten mit wechselndem Erfolge seine Opern: »*Enrichetta di Baienfeld*«, »*Gli Illinesi*«, »*La bella Celeste degli Spadari*«, »*Giovanna, regina di Napoli*«, »*Ines di Castro*«, »*Il folletto*«, »*Fingal*«, »*L'orfana guelfa*«, »*Il gondoliere di Venezia*«, »*Il postiglione di Lonjumeau*« und mehrere andere. Um 1842 war er als Kapellmeister an der königl. italienischen Oper in Lissabon, welche Stellung er verliess, um wieder in sein Vaterland zurückzukehren. Seit einer Reihe von Jahren fungirt er jedoch wieder in demselben Amte in Lissabon. Ausser Opern hat er auch Kirchenstücke verschiedener Art componirt.

Copula (lat.), die Koppel (s. d.) in der Orgel, ist auch eine selten vorkommende Orgelstimme von 2,5 Meter, die mitunter Grosshohlflöte genannt wird.

Copulation der Verhältnisse, s. Verbindung der Verhältnisse.

Coquéau, Claude Philibert, französischer Architekt und Musikschriftsteller, geboren am 3. Mai 1753 zu Dijon, war in der Musik ein Schüler Balbastre's, der damals Dom-Kapellmeister in jener Stadt war. C. kam 1778 nach Paris und mitten hinein in den Streit der Gluckisten und Piccinisten, an dem er sich sofort durch eine geistreiche, Aufsehen erregende Schrift, betitelt: »*De la mélopée chez les anciens et de la mélodie chez les modernes*«, die er anonym veröffentlichte, betheiligte. Seine darauf folgende Brochüre: »*Entretiens sur l'état actuel de l'opéra de Paris*« (Amsterdam und Paris, 1779) erfuhr einen scharfen Angriff Suard's im »*Mercure*« und veranlasste C. zur Abfassung einer Antikritik unter dem Titel: »*Suite des entretiens sur l'état actuel de l'opéra à Paris, ou lettre à Mr. S.... (Suard) etc.*«. Weiterhin lebte C. ausschliesslich architektonischen Arbeiten und starb am 27. Juli (8. Thermidor) 1794 zu Paris auf dem Schaffot als ein Opfer der Revolution.

Coquet, französischer Musikgelehrter aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, von dem nach dem »*Etat de la Musique du Roi*« 1767, S. 124 eine Schrift: »*La Musique rendue sensible avec un Traité du Monochorde*« herausgegeben worden ist. 0.

Coquus, Antonius, war 1548 in der Kapelle des Kaisers Karl V. als Basssänger angestellt (vgl. Mameranus, »*Catal. familiae totius aulae Caesareae*« S. 12). 0.

Cor (franz.; ital.: *Corno*), das Horn (s. d.). *C. cromatique*, Ventilhorn; *C. de chasse*, Jagd- oder Waldhorn; *C. de vaches*, Kuhhirten-Horn (s. Horn).

Corancez, Olivier **de,** französischer Musikschriftsteller spanischer Abkunft, geboren 1743, war 1777 Redacteur und 1788 Miteigenthümer des »*Journal de Paris*«, für welches er, als eifriger Anhänger und Verehrer Gluck's, eine Reihe von Artikeln gegen Piccini und dessen Anhang schrieb. C. starb am 11. Octbr. 1810 zu Paris.

Coranus, auch unter dem Namen Coriolanus, de Cora, oder Massaris (Ambrosius) aufgeführt, ein gelehrter Benedictiner und Poenitentiarius des Papstes Sixtus IV., starb als Generalprior seines Ordens am 17. Mai 1485 zu Rom. Unter mehr als 30 von C. geschriebenen Büchern findet sich eines: »*De Inventione Artium*« betitelt, wie in Elisius, »*Encomasticum Augustinianum*«, berichtet wird. 0.

Corbelin, François Vincent, französischer Musiklehrer, der gegen Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts zu Paris lebte und sich selbst *Professeur de lecture musicale, Piano, Harpe, Guitarre et Chant* nannte. Von ihm: »*Méthode de Guitarre*« (Paris, 1783); »*Méthode de Harpe*«; »*Méthode élémentaire et méchanique de musique*« (Paris, 1802), so wie viele in damaliger Zeit geschätzte Compositionen für Guitarre und Harfe. 0.

Corbellini, Bernardino, italienischer Componist, geboren 1748 zu Dubino im Veltlin, war als Zögling des Conservatoriums *della Pietà* in Neapel ein Compositionsschüler Sala's und hat sich als Componist von komischen Opern, z. B. »*Astuzzie per astuzzie*«, »*Il marito imbrogliato*« u. s. w., so wie von Kirchenstücken und der Canzonen des Metastasio vortheilhaft bekannt gemacht.

Corber, Georg, deutscher Musiker in Nürnberg und wahrscheinlich zugleich Schullehrer in Nürnberg, dessen Lebenszeit in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts fällt, hat nach Sulzer's »Theorie« (1787, Bd. IV, S. 311) und Draudius' »*Bibl. Class.*«

folgende Werke durch den Druck veröffentlicht: »*Tirocinium musicum*« (Nürnberg 1589), »*Disticha moralia ad* 2 *voces*«, verbunden mit: »*Sacrae Cantilenae* 4 *vocum fugis concinnatae*« (Nürnberg, 1509), letzteres auch getrennt von den Distichen bei Stein in Frankfurt erschienen. Sulzer, Draudius, Gerber und nach ihnen Fétis u. A. haben irrthümlich die zweistimmigen *Disticha* und die vierstimmigen *Cantilenae* als zwei gesonderte Werke aufgeführt. 0.

Corbera, Franciscus, spanischer Musiker, der im 17. Jahrhundert lebte, ist noch bekannt durch ein Werk: »*Guitarra española y sus differencias de sonos*«, welches er dem Könige Philipp IV. widmete.

Corbet (eigentlich Corbetti), Francesco, Guitarrenvirtuose, geboren um 1630 zu Pavia, widmete sich gegen den Willen seiner Eltern der Musik und zeichnete sich sehr bald als Guitarrenvirtuos aus. Er unternahm als solcher Reisen in Italien, Spanien, Frankreich und Deutschland und erregte überall die grösste Bewunderung. Seine feste Anstellung bei dem Herzog von Mantua, die er auf Empfehlung Ludwig's XIV. erhielt, behielt C., unruhig wie er war, nicht lange; nur die Gunst des Königs von England, welche sich in einer beträchtlichen lebenslänglichen Pension und der Verleihung der Kammerherrnwürde äusserte, so wie seine Verheirathung fesselten C. dauernder an England. Seine Reiselust war jedoch so gross, dass er auch von hier aus noch künstlerische Ausflüge machte. Auf einem solchen Ausfluge nach Frankreich starb C. ziemlich plötzlich um 1685. †

Corbett, William, berühmter englischer Violinvirtuose, geboren um 1668, war um 1700 erster Violinist der königl. Kapelle zu London und galt auch als einer der grössten Componisten Englands für sein Instrument. Im J. 1705, als zuerst die Opern ohne Dialog in London aufgeführt wurden, ernannte man C. zum Conzertmeister am Haymarket-Theater. 1710 ging er mit königlicher Erlaubniss nach Italien, wo er allein fast 14 Jahre hindurch in Rom zubrachte und hauptsächlich classische Musikwerke und Instrumente sammelte. Die Mittel dazu soll C. aus einer Besoldung für eine diplomatische Mission genommen haben. Erst 1724 kehrte C. nach London zurück, gab ein Conzert und verkaufte seine gesammelten Schätze, worunter sich berühmte Instrumente von Corelli, Gobbo, Torelli und Cosimi befanden. Bald darauf ging er wieder nach Rom, kaufte dort wieder Kunstschätze auf, worunter auch Gemälde, und kehrte 1741 nach London zurück, um dieselben zu veräussern, so wie eigene Compositionen, u. A. 35 Conzerte und Universal-Bizarrerien für sieben Instrumente, in welchen der Styl der verschiedenen Königreiche Europas und der verschiedenen italienischen Städte und Provinzen nachgeahmt war, herauszugeben. Ziemlich betagt starb er 1748 zu London und hinterliess seine Kunstschätze und sein baares Vermögen dem Gresham'schen musikalischen Collegium. Seine Instrumentalwerke waren geschätzt, die Vocalcompositionen hingegen wenig gesucht. Von seinen Werken sind bekannter geworden: 1) »*Sonatas for* 2 *V. and a B.*« Op. 1 (London, 1705, desgleichen Amsterdam bei Roger); 2) »*VI Sonatas for* 2 *Fl. and B.*« Op. 2 (London, 1706; desgleichen Amsterdam); 3) »*Sonatas for* 2 *Fl. and B.*« Op. 3 (London, 1707); 4) »*VI Sonatas à Hautbois ò Tromba*, 2 *V. e B. C. it Ouverture e Arie à* 2 *Trombe ò Hautbois*, 2 *V. Tenor et B. C.*« (Amsterdam); 5) »*XII Concertos for all Instruments*« (London); 6) »*XXXV Concertos or Universal Bizzarries*, *à* 7 *part in* 3 *Books*« Op. 8 (London, 1741) und 7) mehrere Gesänge für das englische Theater, die sämmtlich vor dem Jahre 1710 erschienen sind. †

Corbisiero, Tommaso, italienischer Componist aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, von dessen Arbeit ein nicht im Druck erschienenes Oratorium: »*Gioa, re di Giuda*« bekannt war, welches zugleich mit dem königl. Musikarchive in Kopenhagen 1794 durch Brand vernichtet wurde.

Corcella, Giustiniano, gelehrter italienischer Tonkünstler, soll nach Romanus Michaëlius' »*Musica vaga*« um 1600 zu Neapel gewirkt haben.

Corda (ital.; franz.: *corde*, vom lat. *chorda*), die Saite. *C. caratteristica*, der Leitton; *corde à jour* oder *corde à vide*, offene oder leere Saite; *corde fausse*, falsche, unreine Saite.

Cordans, Bartolomeo, italienischer dramatischer Componist, geboren um 1680 zu Venedig, gehört nach Laborde zu den Componisten damaliger Zeit, welche viel Gefälliges, doch nichts Geniales schufen. Dem Namen nach sind von seinen zwischen 1701 und 1731 Opern noch bekannt: »*Silvia*« (1710), »*Ormisda*« (1728), »*La generosità di Tiberio*« (1729), »*La Romilda*« (1731) und »*Roselinda*« (1731) so wie das Oratorium »*San Romualdo*« (1707); Messen, ein »*De profundis*« und ein »*Requiem*«. Er soll sich in allen diesen Werken als ein Nachahmer Scarlatti's und Buononcini's zeigen. C. starb am 14. Mai 1757 als Domkapellmeister in Udine, welches Amt er seit 1735 inne hatte. †

Cordella, Giacomo, italienischer Operncomponist, geboren zu Neapel am 25. Juli 1786, erlernte den Contrapunkt bei Fenaroli und setzte sodann seine Musikstudien unter Paisiello fort. Im 18. Jahre schon componirte er eine *Cantata sacra*: »*La vittoria dell' Arca contra Gerico*«, sodann im Carneval 1805 für Venedig die Farce: »*Il Ciarlatano*«, die grossen Erfolg hatte und auch zu Mailand, Turin, Padua, Pisa und in Holland gegeben wurde. In den Jahren 1807—1818 schrieb er für Neapel die Farce: »*L'isola incantata*«, die Oper: »*Annibale in Capua*« und die beiden *Opere buffe*: »*Una follia*« und »*L'avaro*« nebst der Farce: »*L'Azzardo fortunato*«. Im J. 1819 folgte sodann für Rom: »*Il Contracambio*«, 1820 für Neapel: »*Lo Scaltro milantatore*«; 1821 für Rom: »*Lo Sposo di provincia*«, sämmtlich *opere buffe*. Es folgten im J. 1823 für Neapel die Farce: »*Il castello degli Invalido*«; 1824 die *Opera buffa*: »*Il Frenetico per amore*«; 1825 für Venedig die ernste Oper: »*Alcibiade*«; für Mailand die *Opera buffa*: »*Gli Avventurieri*«. Fast alle genannten komischen Opern fanden sehr gute Aufnahme; denn er hatte für den Buffostyl glücklichere Anlagen als für die ernste Oper. Ausser den Opern componirte C. eine grosse Menge Messen, Vespern, Motetten, ein *Te Deum* mit 2 obligaten Chören, mehrere *Duettini di camera* für Sopran und Tenor, auch einzelne Arien, namentlich eine, die in Weigl's »*Amor marinaro*« eingelegt wurde. C. gehört überhaupt, wiewohl ihn Viele zum Rossinianer stempeln, entschieden zur älteren italienischen Schule und huldigt nur zuweilen dem Zeitgeiste; er erinnert auch zuweilen an Mozart. In Bezug auf seine Lebensstellung war er bis in das hohe Alter hinein in Neapel Kapellmeister und Lehrer an der königl. Musikschule. M–s.

Corderius, Maturinus, ein wahrscheinlich in Frankreich im 16. Jahrhundert lebender Componist, von dem (nach Draudius, »*Bibl. Class.*«) »*Cantiones sacrae Gall.*« bei Gerard 1557 herausgekommen sind. †

Cordeyro, Antonio, portugiesischer Priester und musikalischer Schriftsteller, der um 1600 an der Kathedralkirche zu Coimbra als Subcantor angestellt war. Er hat ein Werk: »*Arte de Canto Chão composta por João Martins, augmentada e emendada*« (Coimbra. 1612) herausgegeben. Vergl. Machado, »*Bibl. Lus.*«. †

Cordier, Jacques, auch Bordan genannt, berühmter Virtuose auf der Violine und auf der dreisaitigen Geige (*rebec*), lebte unter der Regierung Ludwig's XIII. als Tanzmeister zu Paris.

Cordillus, Jacobus Antonius, ein Tonsetzer des 16. Jahrhunderts, der »*Motetti*« (Venedig, 1579) geschrieben hat. Vergl. Draudius, »*Bibl. Exot.*«. †

Coreldi, Clotilde, geborne Colombelle, eine vortreffliche französische Sängerin italienischer Schule, geboren am 4. März 1804 zu Paris. Sie besuchte das dortige Conservatorium, studirte den Gesang besonders unter Garaudé daselbst und errang schon in ihrem 15. Jahre den ersten Preis. Nach Vollendung ihrer Lernzeit ging sie nach Italien, sang mit grossem Erfolge zuerst an dem San Carlo-Theater in Neapel und wurde in Folge dessen als Primadonna des Theaters *della Scala* in Mailand engagirt. In letzterer Stellung aber starb sie bereits am 5. Febr. 1826.

Corelli, Arcangelo, der berühmte Begründer des schulgerechten Violinspiels, der grösste Violinvirtuose seiner Zeit und der Befreier der Instrumentalcomposition aus den Banden des alleinherrschenden Contrapunktes. Mit diesen Bezeichungen gedenkt die Kunstgeschichte eines ihrer verdienstvollsten Männer, dessen Einfluss auf die Entwickelung der Musik der Folgezeit eminent zu nennen ist. C. wurde im Februar 1653 zu Fusignano bei Imola, im Gebiete von Bologna, geboren. Seine

Musiklehrer waren Bassani im Violinspiel und der päpstliche Sänger Matteo Simonelli in der Composition. Als Violinist erregte er bald ungeheures Aufsehen, besonders als es ihm 1672 gelungen war, in Paris den grössten Erfolg zu erringen Von Frankreich ging er nach Deutschland, wo er sich bis Ende 1681 auf den Wunsch des Kurfürsten von Bayern in München fesseln liess. Zu Ende des zuletzt genannten Jahres kehrte er nach Italien zurück, liess sich in Rom nieder und fand in dem Cardinal Ottoboni, der ihn in seine unmittelbare Nähe zog und zum Dirigenten seiner Hauskapelle machte, einen mächtigen Beschützer und enthusiastischen Verehrer. Erst damals (1683) liess C. sein erstes Werk, bestehend in 12 Kirchensonaten, im Druck erscheinen. Sein Ruhm als Virtuose und Componist erreichte seitdem den Gipfelpunkt, und die ganze gebildete Welt huldigte seinen Talenten. Seine Landsleute nannten ihn *il virtuosissimo di Violino e vero Orfeo di nostri tempi*, und Mattheson bezeichnete ihn als »Fürst aller Tonkünstler«. Wenn auch mehrere Anekdoten damaliger Zeit Veranlassung geben, zu bezweifeln, dass er in Bezug auf technische Fertigkeit alle seine Nebenbuhler überstrahlt habe, so hat doch die Schönheit seines Tons und seiner Spielweise nur ungetheilte Bewunderung erfahren, und ebenso steht es fest, dass er als Muster der Composition auf Seb. Bach einen ganz ausserordentlichen Einfluss ausgeübt hat. In der That sind C.'s Sonaten und Conzerte für die ganze Richtung, welche die sich mächtig entwickelnde Instrumentalmusik nahm, tonangebend geworden und werden noch heute als classische Meisterwerke bewundert und studirt. Direct aus der von ihm begründeten Schule gingen Künstler wie Geminiani, Locatelli, Somis u. A. hervor, und so bezeichnet, um es kurz zu sagen, sein Auftreten eine Phase in der Entwickelung der Virtuosität und der Musik überhaupt, die von der allergrössten Wichtigkeit in der Culturgeschichte war. C. selbst lebte, einige auf Einladung des Königs von Neapel (zuletzt 1708) unternommene Einladungen abgerechnet, mässig und bescheiden in Rom, wo er allerdings die Zierde aller Gesellschaften der vornehmen Gesellschaft war und u. A. auch jene berühmte musikalische Akademie, die alle Montage in dem Ottoboni'schen Palaste gehalten wurde, bildete und leitete. Seine kostspieligste Liebhaberei war die Ansammlung von werthvollen Gemälden, bei deren Zusammenbringung er sich von den Malern Carlo Maratti und Cignani, seinen Freunden, unterstützen liess. Diese ziemlich bedeutende Sammlung hinterliess er zugleich mit seinem Vermögen von etwa 38,000 Thalern bei seinem Tode, der am 8. Jan. 1713 zu Rom erfolgte, seinem Wohlthäter und Freunde, dem Cardinal Ottoboni. Derselbe nahm aber nur von den Gemälden Besitz und liess das Geld an die Verwandten C.'s vertheilen. Seine Grabstätte fand der grosse Meister in der Rotonda des Pantheons zu Rom (nach Anderen in der Kirche *San Lorenzo in Damaso*) und über derselben wurde seine auf Kosten des Pfalzgrafen Philipp Wilhelm und unter Aufsicht des Cardinals Ottoboni angefertigte Büste aufgestellt, die jedoch später in das *Museo Capitolino* wanderte. — Als authentisch von C. componirt, dürfen folgende Werke gelten: 1) »*XII Suonate da chiesa per due Viol. e Basso, accompagnate del Organo*« (Rom, 1683); 2) »*XII Suonate da camera a tre: due Viol. e Violono o Cembalo*« (Rom, 1685; eine in Amsterdam hergestellte Auflage dieses Werkes führt den Titel: »*Balleti da camera*«); 3) »*XII Suonate a tre: due Viol. e Violono o Arciliuto, col Basso per l'Organo*« (Bologna, 1690); 4) »*XII Suonate da camera a tre: due Viol. e Violono o Cembalo*« (Bologna, 1694; in Amsterdam ebenfalls unter dem Namen »*Balletti da camera*« erschienen); 5) »*XII Suonate a Violino e Violono o Cembalo, parte prima; parte seconda: Preludi, allemande, correnti, gighe, sarabande, gavotte e follia*« (Rom, 1700). Dieses Werk gilt für das meisterhafteste von C.'s Composition und ist vielfach aufgelegt und arrangirt worden, so u. A. von Geminiani unter dem Titel »*Concerti grossi etc.*«; 6) »*Concerti grossi con due Violini e Violoncello di concertino obligati e due altri Violini, Viola e Basso di concerto grosso ad arbitrio, che si potranno radoppiare* (Rom, 1712). In neuester Zeit sind einige der Meisterwerke C.'s von Ferd. David zusammengestellt und für den Schul- und Conzertgebrauch mit Fingersatz und praktischen Bezeichnungen versehen worden.

Corette, Michel, s. Corrette.

Corfe, Joseph, englischer Kirchencomponist und Organist, geboren 1740 zu

Salisbury, war zuerst Chorknabe an der dortigen Kathedrale und wurde von Dr. Stephens in der Musik unterrichtet. Im J. 1782 wurde er an der königl. Kapelle in London angestellt und zehn Jahre später erhielt er das Organistenamt an der Kathedralkirche zu Salisbury. Er starb 1820 und hinterliess theils gedruckt theils ungedruckt viele Kirchenmusikwerke, 3 »*Books of Songs*«, »*Treatise on singing etc.*«, »*Treatise on thorough basse*« u. s. w. — Sein Sohn Arthur Thomas C., geboren 1773 zu Salisbury, war ebenfalls Componist und wirkte ganz in der Art seines Vaters, dessen Nachfolger im Organistenamte zu Salisbury er auch 1804 war. Derselbe war ursprünglich Chorknabe an der Westminster-Abtei in London gewesen und hatte den musikalischen Unterricht des Dr. Cooke erhalten. Auch er hat Kirchenstücke seiner Composition, ausserdem aber auch einige Klaviersachen veröffentlicht.

Corfini, Jacopo, ein italienischer Contrapunktist des 16. Jahrhunderts, welcher »*Madrigali a 6 voci*« (Venedig, 1575) veröffentlicht hat, von denen sich noch ein Exemplar in der königlichen Bibliothek zu München befindet. †

Corigliano, Domenico, italienischer Componist, geboren am 17. Jan. 1770 im Schlosse Rignano im Neapolitanischen, widmete sich zu Neapel wissenschaftlichen Studien, aber auch der Musik und trat 1795 in den Maltheser-Orden. Er componirte zahlreiche Gesangsstücke, sammelte mit Eifer seltene Werke und war fünf Jahre hindurch Mitglied der königl. Theatercommission zu Neapel. In letzterer Stadt starb er auch am 22. Febr. 1838. Seit 1814 sind verschiedene Sammlungen von Arietten, Duetten und Notturni seiner Composition erschienen. Seine Bibliothek enthielt unter anderen Kostbarkeiten auch das Originalmanuscript des Pergolese'schen *Stabat mater*, welches nach seinem Tode laut Vermächtniss in den Besitz des Klosters Monte-Cassino überging.

Corkinne, William, englischer Componist, der zu Anfang des 17. Jahrhunderts wirkte und Stücke für Laute, Bass und Viole unter dem Titel: »*Ayres to sing and play to the Lute and Basse Violl, with Pavins Galliards, Almaines and Corantes for the Lyra-Violl.*« (London, 1610) herausgab, denen 1612 ein zweiter Theil folgte. †

Cor mixte (franz.), wörtlich das gemischte oder vermischte Horn, nannte man in Frankreich eine Hornpartie, welche nur die Töne der mittleren Lage des Horns in Anspruch nahm, während die höchsten und tiefsten Töne nur dem 1. und 2. Solohorn zugemuthet wurden. †

Cormorne (franz., zusammengesetzt aus *cor*, Horn, und *morne*, dunkel, still), verstümmelt auch Cromorne und Chormorne geschrieben, ist mitunter gleichbedeutend mit Fagott (*Basse de Cromorne*). Bisweilen wird aber auch das Krummhorn (dessen Name wahrscheinlich aus *Cromorne* entstanden ist) also benannt. In der Orgel kommt es als Rohrwerk von sanfter und stiller Intonation vor.

Corna, Giovanni Giacomo **della**, berühmter italienischer Instrumentemacher, der zu Brescia um die Wendezeit des 15. und 16. Jahrhunderts lebte.

Cornamusa (ital.), ein altitalienisches hölzernes Blasinstrument, das am Schallrohrende geschlossen war; der Klang verbreitete sich durch Seitenlöcher. Wir begegnen, da wir die gedeckten Orgelpfeifen doch nicht zu den Soloinstrumenten rechnen können, nur in der Musikgeschichte des höchsten Alterthums einem flötenartig ähnlichen Tonwerkzeug. (Siehe die Abb. und Beschreibung desselben in dem Artikel »Babylonische Musik«.) — Die C. selbst wurde mittelst eines Rohres intonirt, worüber sich eine besondere Kapsel mit einem Loche befand. Man blies durch dies Loch der Kapsel, wodurch das Rohr sich als Zunge verwerthete und das Ertönen des Schallrohres bewirkt wurde. Das Schallrohr war mit acht offenen Tonlöchern versehen; sechs wurden durch die Mittelfinger und zwei durch die Daumen des Spielers behandelt. Der Tonumfang desselben betrug eine None. Man baute, um einen Accord (s. d.) jeder Klangfarbe zu besitzen, die C. in fünf verschiedenen Grössen. Der Grundton der tiefsten war *F* und der der kleinsten *c*. Einer grossen Beliebtheit in der höheren Musik scheint sich diese Instrumentart niemals erfreut zu haben, und in neuerer Zeit kennt man kaum mehr noch von derselben als den Namen. — Gegenwärtig nennt man in Italien ein anderes Tonwerkzeug C., dessen genauere Beschreibung unter dem Artikel Sackpfeife gegeben ist. †

Cornamuto torto oder **storto** (ital.; lat.: *lituus*), das Krummhorn (s. d.)

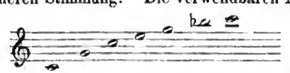
Cornega, Nina, eine ausgezeichnete italienische Altsängerin, die im J. 1795 geboren ist und ihre höheren Gesangstudien bei Salieri in Wien gemacht hat. Sie sang mit grösstem Erfolge an italienischen Bühnen, namentlich in Neapel, dann aber auch in London und in den Hauptstädten Deutschlands, die sie auf Kunstreisen besuchte. Bei zunehmendem Alter liess sie sich zuerst in Frankfurt a. M., dann als Gesanglehrerin in Pesth nieder und führte als solche der Bühne einige vorzügliche Kräfte zu.

Cornelius, Andreas, aus Staveren in Friesland gebürtig und als Organist zu Harlingen 1589 gestorben, hat sich besonders durch Abfassung einer Chronik von Friesland rühmend hervorgethan. Vgl. Valerius Andrea, »*Bibl. Belgica*« S. 136. †

Cornelius, Peter, einer der hervorragendsten Vertreter der sogenannten neudeutschen Musikschule, ein Neffe des berühmten Malers gleichen Namens, wurde 1830 in Mainz geboren und machte in der Zeit von 1845 bis 1850 seine musikalischen Studien in Berlin, vorzüglich unter der Leitung S. W. Dehn's. Hierauf ging er nach Weimar, wo er in vertrauten künstlerischen Verkehr mit F. Liszt trat, dessen Frucht eine Reihe von musikalischen Aufsätzen im reformatorischen Sinne für die Musikzeitung »Echo« und die »Neue Zeitschrift für Musik«, sowie von grösseren und kleineren, meist auch selbstgedichteten Gesängen war. Eine während dieses Aufenthaltes von ihm gedichtete und componirte Oper »Der Barbier von Bagdad«, welche das Bestreben zeigt, die kunstphilosophische Theorie R. Wagner's auch auf die komische Oper auszudehnen, kam 1858 in Weimar zur Aufführung, vermochte sich aber, trotz der ausschweifenden Lobpreisungen der Partei, die C. als den modernen Cherubini proclamirte (»N. Zeitschr. f. Mus.« 1859 Nr. 12), nicht zu halten und ist auch, bis auf eine Nummer, nicht im Druck erschienen. Von 1859 bis 1862 lebte C. in Wien, siedelte aber 1863 nach München über, wo er die grosse Oper »Cid« vollendete. Nach Neubegründung der königl. Musikschule in München wurde C. für den Unterricht in der Harmonielehre und in der Rhetorik in den Lehrerkreis dieser Anstalt gezogen, welche ehrenvolle Stellung er auch noch gegenwärtig einnimmt. Seine neueren Gesangscompositionen haben sich in der Form mehr und mehr geklärt und sind von den excentrischen Auswüchsen einer stürmischen Jugendperiode fast frei geworden, sodass man von ihm wirklich bedeutende Werke zu erwarten berechtigt ist.

Corneo, Alessandro, italienischer Operncomponist, der zu Ende des vorigen Jahrhunderts wirkte, von dessen verschollenen Werken aber nur noch der »*Indice de' spettac. teatr.*« einige Kunde giebt.

Cornet (franz.; ital.: *cornetto*), das Cornett, eine den Trompeten verwandte Gattung aus dem Geschlechte der Blechblasinstrumente, die ihre Verwendung hauptsächlich in der Militärmusik findet. Das Rohr ist etwas kürzer, die Mensur aber weiter, als bei der gewöhnlichen Trompete, und der Ton ähnelt daher auch mehr dem eines Horns in einer höheren Stimmung. Die verwendbaren Naturtöne des C. sind:



Die beiden letzten Töne sind nur sehr schwer zu gewinnen, ebenso ist auch das kleine *c*, welches allenfalls zu erreichen ist, kein brauchbarer Ton. Wie bei den Hörnern und Trompeten sind durch die sogenannten Bogen auch auf dem C. verschiedene Stimmungen zu erlangen, und man benutzt am häufigsten die *C*-, *As*- und *B*-Stimmung. Ebenso notirt man für das C., analog den Hörnern und Trompeten, in *C*-dur, welche Tonart eben die aufgesetzten Bogen transponiren. In der Militärmusik bedient man sich ausschliesslich der C.s mit Ventilen und führt Piccolo- (die höchste Art), Sopran- und Alt-C.s, deren Umfang dem der bezüglichen menschlichen Stimme entspricht. Da Tenorhorn und Basstuba ihrer Construction nach ebenfalls zu der Familie der C.s gehören, so hat man durch die Zusammenstellung aller dieser Instrumente einen vollständigen Accord (s. d.) gewonnen, dessen sich die preussischen Bataillonsmusiken (eine Zeitlang hindurch sogar auch mit Entäusserung der Hörner die Jäger-

corps!) ausschliesslich bedienen. Das beliebteste und verbreitetste der Ventilcornets, namentlich in Frankreich, wo es bei keiner Tanzmusik fehlen darf, ist das

Cornet à pistons (franz.), auch *C. à cylindres* genannt, mit drei Ventilen, vermittels deren die vollständige chromatische Scala im Umfang von zwei Octaven und zwei bis drei Tönen, nämlich von klein fis bis b^2 gewonnen wird. Jedoch sind die drei höchsten Töne schwierig, die drei oder vier tiefsten nur auf den hohen Stimmungen ausführbar. Es giebt Instrumente in den Stimmungen *D, Es, E, F, G, As, A, B* und *C*; die höchste in *C* ist hart und klingt platt und gemein. Am gebräuchlichsten sind die Stimmungen in *As*, *A* und *B*, welche auch den besten Klang geben. Von der Tanzmusik wurde dieses Instrument in die Theater-Balletmusik eingeführt, und Meyerbeer in seinem »Robert der Teufel« war der Erste, welcher dasselbe mit Glück auch für die Solocantilene in der Oper benutzte. In der That ist auch das *C. à pistons* als gesangführende Stimme von den Blechblasinstrumenten am wirksamsten zu verwenden, da der Klang eindringlicher wie der des Horns und dennoch wegen der weiten Mensur des Rohrs nicht so schmetternd wie der der Trompete ist. Virtuosen auf diesem Instrumente hat natürlich erst die neueste Zeit hervorgerufen, und von diesen sind der Orchesterchef Arban in Paris und der königl. Kammermusiker Kosleck in Berlin die berühmtesten und hervorragendsten. Beide haben auch speciell für dieses Instrument Lehrbücher geschrieben und herausgegeben. 1.

Cornet d'Echo oder **C. séparé** (franz.), deutsch auch Fernwerk genannt, ist ein in einigen, namentlich in französischen Orgeln in einer besondern Verspundung befindliches Cornetregister, das 2,5-, ja mitunter mehrmetrig gebaut und dazu bestimmt ist, Echo-Wirkungen hervorzubringen. Mit diesem Orgelregister soll man oft sehr überraschende Wirkungen erzielen können. Das *C. d'Echo* erfordert eine eigene Windlade, einen besonderen Mechanismus und gewöhnlich auch ein eigenes Klavier, Erfordernisse, welche es theuer und namentlich in Deutschland selten machen. 2.

Cornet, Christoph, deutscher Musiker, der zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Kassel lebte und von dem sonst nichts weiter bekannt ist, obwohl ihn Prätorius in seinem *»Syntagma musicum«* II, 66 berühmt nennt.

Cornet, Julius, einer der vorzüglichsten deutschen Spieltenore der neueren Zeit und talentvoller musikalischer Schriftsteller, wurde 1792 zu Santo Candido in Tyrol geboren. Er studirte anfänglich in Wien die Rechte, erregte aber schon damals wegen seiner hohen, herrlichen und kräftigen Stimme Aufsehen und liess sich bewegen, dieselbe weiter auszubilden und zur Bühne zu gehen. Nachdem er mit dem grössten Erfolge an verschiedenen deutschen Theatern gesungen hatte, war er lange Zeit in Hamburg engagirt, wo man seine vortreffliche Gesangsmanier und sein intelligentes Spiel zum Gegenstand des Studiums machte. Von dort aus unternahm er viele beifallgekrönte Gastreisen nach Dänemark, Schweden, Holland und Frankreich und war sodann mehrere Jahre hindurch die Zierde des Braunschweiger Hoftheaters. Nachdem er sich von der Bühne zurückgezogen hatte, war er in den vierziger Jahren dieses Jahrhunderts Director des Stadttheaters in Hamburg und von 1854 bis 1858 artistischer Leiter des Hof-Operntheaters in Wien. In derselben Stellung 1859 an das neu eröffnete Victoriatheater in Berlin berufen, begründete er dessen nur zu bald wieder erloschenen Glanz durch Aufstellung einer vorzüglichen italienischen Oper. C. starb am 29. Octbr. 1860 zu Berlin. Von seinen musikalischen Schriften verdient das Buch »Die Oper in Deutschland und das Theater der Neuzeit, aus dem Standpunkte praktischer Erfahrungen« (Hamburg, 1849) ehrenvoll hervorgehoben zu werden. — Nicht minder berühmt, und zwar zuerst als Gesangsvirtuosin, dann als Gesanglehrerin war seine Gattin, Francisca C., geborene Passy. Dieselbe war 1802 zu Kiel geboren und nicht gerade mit hervorragenden Mitteln begabt, welche sie aber trefflich geschult hatte. Sie war mit ihrem Gatten in Hamburg und Braunschweig engagirt, entsagte mit ihm zugleich der Bühne und wirkte seitdem mit dem grössten Erfolge als Gesanglehrerin in Hamburg. Es steht fest, dass sie in neuerer Zeit der deutschen Opernbühne die meisten trefflichen Kräfte zugeführt hat. Allgemein bedauert starb sie im August 1870 zu Hamburg.

Cornet, Severin, französischer Contrapunktist, geboren zu Valenciennes im

Hennegau um 1540, studirte die Musik in Italien und wurde 1578 Singmeister der Chorknaben am Dom zu Antwerpen. Von ihm: »*Chansons françoises mises en Musique à* 5, 6 *et* 8 *parties*« (Antwerpen, 1581), ferner 5-, 6-, 7- und 8-stimmige Motetten (Antwerpen, 1582) und 5-, 6-, 7-und 8-stimmige Madrigale (Antwerpen, 1581 Vgl. Draudius, »*Bibl. Class.*« S. 1628 und 1637. 0.

Cornett, s. *Cornetto.*

Cornettbass, s. Cornettflöte.

Cornette, Louis Hippolyte, französischer Kirchencomponist, geboren 176- zu Amiens, war zuerst Chorknabe an der Kathedralkirche seiner Vaterstadt und empfing als solcher den ersten Musikunterricht. Um 1780 kam er nach Paris und machte daselbst seine höheren Kunststudien, namentlich in der Composition, beim Kapellmeister an der Notredame-Kirche, Abbé Duguet. In seine Heimath zurückgekehrt, wurde er Organist, später Kapellmeister an der Kathedrale zu Amiens und starb 1832. Seine zahlreichen Kirchencompositionen sind Manuscript geblieben. — Sein Sohn, Victor C., geboren am 27. Septbr. 1795 zu Amiens, trat, vom Vater trefflich vorbereitet, 1811 in das Pariser Conservatorium und hatte dort Lesueur als Compositionslehrer. Als Regimentsmusiker machte er 1813 und 1814 die Feldzüge in Holland und Belgien mit und war von 1815 bis 1817 holländischer Militär-Musikmeister, hierauf aber bis 1824 Musiklehrer am Jesuitencollegium von St. Acheul. Seit 1825 lebte er als Orchestermusiker, dann als Correpetitor verschiedener Theater in Paris, von 1842 bis 1844 am Theater in Strassburg. Von letzterer Stadt aus kehrte er nach Paris zurück und war in den fünfziger Jahren längere Zeit hindurch Chordirector der *Opéra comique*, nebenbei auch Posaunist in mehreren Legionen der Pariser Nationalgarde und Organistenadjunct an der Kirche St. Sulpice und am Dome der Invaliden. C. ist ein sehr geschickter und fleissiger Musiker; er kennt und spielt fast alle Instrumente und hat zahlreiche Schulen für Blas- und Streichinstrumente, auch für Orgel, Harfe und Harmonium veröffentlicht. Ebenso hat er eine Menge von Tänzen und Märschen für Militärmusik und viele einzelne Stücke für verschiedene Blasinstrumente componirt.

Cornettflöte oder **Cornettbass** (ital.: *Litice*) hiess vormals ein Register der Orgel. das, eine Zungenstimme, unten zugespitzte und dann cylinderförmig auslaufende Ansatzrohre mit weitem Schallbecher hatte, und gewöhnlich 0,62-metrig nur im Pedal geführt wurde, wesshalb es eben wohl Cornettbass genannt wurde. Selten findet sich die C. 1,25- oder 0,3-metrig gebaut; letztere nennt Prätorius S. 163: Spitz. Auch im Manuale findet man in älteren Werken zuweilen dies Register, dort 2,5-metrig gebaut und den Namen Zink führend. Dies Register wurde jedoch entweder nur für die obersten zwei, oder die untersten drei Octaven benutzt und dann auch getheilter oder halber Zink genannt. Die Meinung über den Werth dieser Orgelstimme scheint schon früh sehr getheilter Natur gewesen zu sein, denn Adlung in seiner »*Mus. mech. org.*« Seite 83 sagt von der 1,25-metrigen C.: »sie kommt einer Schallmey ziemlich nahe«; und von der 0,6-metrigen: »sie klingt, als wenn die Lämmer schreien. Wenn sie so an allen Orten klingen, so ist überall ihr Charakter verfehlt, und es wäre besser gewesen, man hätte sie weggelassen«. In neueren Orgeln findet man diese Stimme nicht mehr. 2.

Cornetti, Paolo, italienischer Kirchencomponist, geboren zu Rom im Anfang des 17. Jahrhunderts, lebte als Kapellmeister an der Kirche *Santo spirito* in Ferrara. Veröffentlicht hat er »*Sacrae cantiones* 1, 2 *et* 3 *vocibus concertatis*« (Antwerpen, 1645).

Cornettino (ital.), ein kleiner Quartzinken, s. *Cornetto.*

Cornetto (ital.) der Zinken (s. d.), ein altes Holzblasinstrument, welches im Anfang des 18. Jahrhunderts in mehreren Species sich noch im Gebrauch befand. Das häufigst angewandte, schlechtweg C. genannte Instrument hatte einen Umfang von *a* bis c^3. Ferner fand man noch häufig im Gebrauch das *C. curvo*, ein krummer Zinke; *C. diritto*, ein gerader Zinke mit besonderem Mundstücke; *C. muto*, ein Zinke mit angedrehtem Mundstücke, dessen Klangweise sehr angenehm war; *C. torto* auch *Cornon* genannt, ein krummer Zinke, der eine Quinte tiefer als der gewöhnliche intonirte und etwas roh im Tone war; und eine *Cornettino* (deutsch: Quart-

zinken) genannte kleinere Art, deren Umfang sich von d^1 bis d^3, auch wohl bis a^3 erstreckte. 0.

Cornettton oder **Cornettstimmung** nannte man im Mittelalter und auch noch später das a^1, wenn es als massgebender Ton bei der Stimmung der Orgel angewandt wurde und eine kleine Terz höher als der zeitige Chorton a^1 erklang. Derselbe Grund, welchem der Chorton (s. d.) seine Entstehung zu danken hatte, ist auch wohl Ursache für den C. gewesen. In neuester Zeit findet man denselben nur noch in sehr alten Orgeln, und die Zeit, wo derselbe gar nicht mehr vorhanden sein wird, scheint nicht mehr ferne zu sein. †

Cornetus oder **Cornetti**, Giovanni Maria, Beiname eines italienischen Musikers, dessen Vatersname uns unbekannt ist. Gebürtig aus Padua, erfreute er sich um 1550 in Venedig eines grossen Rufes seines vorzüglichen Cornettblasens halber, woher er auch seinen Beinamen erhalten hat. Siehe Scardeonius, »*Hist. de Antiquit. urbis Patavii*«, *lib.* 2, *Class.* 12, *p.* 263, *conf. Riccius* (*J. M.*). †

Corniani, Giovanbattista, Graf **von**, ein vielseitig gebildeter italienischer Jurist und Literat, geboren um 1740 zu Orzi-Nuovi im Brescianischen, ebendaselbst gestorben im Octbr. 1813, ist hier zu erwähnen, weil er der Dichter der beiden berühmten Operntexte »*L'inganno felice*« und »*Il matrimonio segreto*«, die zuerst Papa für ein Privattheater in Brescia componirte, ist. Das erstere Buch ist seitdem noch vielfach in Musik gesetzt worden, das letztere hat durch die Meisterpartitur Cimarosa's seine Weihe erhalten.

Cornicines (lat.), war der Name der den römischen Legionen zugetheilten Kriegsmusiker, welchen es oblag, den Aufbruch des Heeres mittelst des *Cornu* (s. d.) zu signalisiren. †

Corno (ital.; franz.: *cor*), das Horn (s. d.). — *C. bassetto* oder *di bassetto*, das Bassethorn (s. d.); *c. da caccia* oder *cornetto da caccia* (franz.: *cor de chasse* oder *corne sylvestre;* engl.: *corn parforce*), das Jagd- oder Waldhorn; *c. cromatico*, Ventilhorn; *c. inglese*, englisches Horn; *c. omnitonique*, ein von Sax in Paris erfundenes Horn, welches alle Töne der Scala hergiebt. *C. primo, secondo, terzo, quarto* etc., 1., 2., 3., 4. u. s. w. Horn.

Cornon, (franz.), s. *Cornetto*.

Cornon, ein vom Instrumentefabrikanten W. Červený in Königgrätz im J. 1844 erfundenes Metallblasinstrument, das die Waldhörner ersetzt, indem es für Platzmusik und Märsche an Ton stärker und ausgiebiger ist, als das Waldhorn. M-s.

Cornu (lat.) war bei den alten Römern der Name für ein langes gewundenes Metallblasinstrument, das, nach phönizischem Muster geschaffen, aus gegossenen Stücken, die zusammengenietet wurden, bestand und unserem Horne nicht unähnlich in seiner äusseren Gestalt war. †

Cornu, René, französischer Tonkünstler, geboren am 21. April 1792, lebte als geschätzter Componist und Musiklehrer zu Paris, wo er auch 1832 starb.

Cornyshe, William, englischer Componist aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, der in der Kapelle des Königs Heinrich VII. angestellt war. Von seiner musikalisch-schöpferischen Thätigkeit überliefert Hawkins in seiner »*Hist. of Mus.*« einige Ueberreste; Band 2, S. 507 findet man eine von C. verfasste musikalische Abhandlung und Band 3, S. 3 bis 16 zwei dreistimmige Trinklieder desselben. 0.

Coro (ital.), s. Chor. *C. favorito*, s. *Chorus recitativus*.

Coro mutato (ital.) hiess ehedem in mehrchörigen Sätzen ein Chor, über den sich etwas Gewisses nicht mehr behaupten lässt. Schon Prätorius (»*Synt.*« III, 127) erklärt, es sei entweder ein mit einem anderen abwechselnder Chor gewesen; oder ein mit anderen Stimmen als der Hauptchor besetzter; oder (vom latein. *mutus*, d. i. still, sanft) ein nur mit wenigen Stimmen besetzter, daher dem *Coro pieno* gegenüber sanfter und stiller Chor.

Corona (lat. und ital.; franz.: *couronne*), die Krone, nennen die Italiener die Fermate (s. d.) und davon abgeleitet auch den Orgelpunkt (s. d.) als Cadenz über einem angehaltenen Basse.

Coro palchetto (ital.; lat.: *Chorus extraordinarius*), der bei grossen Musikaufführungen in die anderen Chöre verstärkend miteinfallende Capellchor; palchetto wurde er genannt von dem Gerüst, auf welchem er, von den anderen Chören etwas getrennt und etwas mehr erhöht, aufgestellt zu werden pflegte.

Corosa, italienischer Musiker aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, von dessen Verdiensten man das Nähere unter Tactstrich findet.

Coro spezzato (ital.), nannte man ein Tonstück für zwei, drei und mehr Chöre, die, an verschiedenen Punkten der Kirche aufgestellt, meistentheils mit einander abwechselten, zuweilen aber auch zusammenwirkten. Vgl. Zarlino, »*Opere*« I. 346.

Corps (franz.), eine von den französischen Militärmusikcorps aufgenommene Bezeichnung für Orchesterkapellen, namentlich für Harmoniemusik, d. h. Blasinstrumente. Weniger correct wird dieser Ausdruck mitunter »Chor« geschrieben und als Neutrum gebraucht. In manchen Gegenden, z. B. in Sachsen, sagt man auch bei Gesangchören überhaupt: »das Chor«, anstatt der allein hochdeutschen und correcten Ausdrucksweise »der Chor«. Eingehenderes über Musikcorps s. unter Harmoniemusik und Militärmusik. Dr. H. Z.

Corps de voix (franz.), wörtlich übersetzt: »der Körper der Stimme«, bezeichnet im musikalischen Sprachgebrauche der Franzosen die Fülle, das Volumen des Tones bei der menschlichen Stimme.

Corpus (lat.), der Körper. Mit dieser Benennung bezeichnen die Instrumentebauer noch heute zuweilen diejenigen materiellen Theile der Tonwerkzeuge, welche die äussere Gestalt derselben bedingen, gleichviel ob diese Theile zur Tonzeugung nothwendig sind oder nicht. So nennt der Pianofortemacher die Umbauung des Instruments, der Geigenbauer den Schallkasten und der Blasinstrumentefertiger das Schallrohr: den C. des Instruments. 0.

Corradi, Flaminio, italienischer Componist aus Fermo, welcher im 16. Jahrhundert lebte, von dessen Leben und Wirksamkeit aber sonst nichts weiter bekannt geblieben ist.

Corradi, Giovanni Battista, ein u. A. vom Cardinal Federico Borromeo (gest. 1631) sehr geschätzter Geistlicher, war Kapellmeister am Dome zu Mailand im Anfang des 17. Jahrhunderts, wie Picinelli, »*Ateneo*« S. 278, berichtet. †

Corradini, Nicolo, italienischer Tonkünstler, war im Anfang des 17. Jahrhunderts Organist am Dome zu Cremona und nannte sich selbst: *Musicae Praefectus in Academia Animosorum*. Auch als Componist wurde er rühmend genannt, jedoch sind von seiner Arbeit nur noch bekannt geblieben: »*Canzoni Francese a 4*« (Venedig 1624) und einige kleinere Stücke in Bergameno's »*Parnass.*« (Venedig, 1615). Vgl. Arisius, »*Cremon. literat.*« S. 264. †

Correa, Henrique Carlos, portugiesischer Kirchencomponist, geboren am 10. Februar 1680 zu Lissabon, war später Kapellmeister an der Kathedralkirche zu Coimbra und wird als ein sehr bedeutender Tonsetzer gerühmt; Machado führt in seiner »*Bibl. Lus.*« Thl. II, S. 446, eine ganze Folioseite füllend, die Titel von C.'s bekannten Messen, Responsorien, Motetten, Miserere's etc. an. †

Correa, Lorenza, ausgezeichnete Sängerin und Schülerin des Castraten Marinelli. Sie war 1771 zu Lissabon geboren und debütirte 1790 überaus erfolgreich auf dem Theater zu Madrid, von wo aus sie 1792 nach Venedig ging, auf allen grösseren Bühnen Italiens glänzte und namentlich längere Zeit am San Carlo-Theater in Neapel engagirt war. Als ihre Stimme 1810, wo sie in Paris sang, starke Spuren des Verfalls zeigte, zog sie sich von der Bühne zurück.

Correa, Manoel, ebenfalls aus Lissabon gebürtig, war ums Jahr 1625 Capellan an der Kathedralkirche zu Sevilla; derselbe hat viele Motetten u. s. w. hinterlassen, die noch in der königl. musikalischen Bibliothek zu Lissabon vorhanden sind. Vergl. Machado, »*Bibl. Lus.*« Thl. III, S. 233. †

Correa, Manoel, ein spanischer Carmelitermönch, als Kapellmeister an der Kathedralkirche zu Saragossa angestellt, war um 1625 zu Lissabon geboren. Von seinen Compositionen ist nur eine Motette: »*Adjuva nos Deus, a 5 vocibus*« erhalten

geblieben; dieselbe befindet sich in der königl. musikalischen Bibliothek zu Lissabon. Vergl. Machado, »*Bibl. Lus.*« Thl. III, S. 232. †

Correct (aus dem Lat.), d. i. verbessert oder fehlerlos, und **Correctheit,** d. i. Fehlerlosigkeit, Richtigkeit, wird bei den Werken der schönen Künste, also auch der Musik, in Bezug auf die genaue Beobachtung der vorgeschriebenen Formen und Gesetze gebraucht. Diese Eigenschaft, welche, analog dem Erforderniss in der sprachlichen Darstellung, als eine grammatische zu bezeichnen ist, von welcher die orthographische Richtigkeit abhängig, ist ein zwar nothwendiges, aber untergeordnetes Erforderniss, das erst in Verbindung mit der Schönheit des Inhaltes und der Form eines Kunstwerkes seine wahre Bedeutung erlangt. Sie zeigt sich als ein Verdienst des Künstlers also erst dann, wenn bei aller Fülle des Geistes die Erscheinung bis in die äussersten Formen nach den Gesetzen der Harmonie und des Rhythmus vollendet ist (s. Schönheit). Damit die Schönheit seines Werkes auch nicht durch kleine Flecken gestört, die Wirkung desselben nicht beeinträchtigt werde, strebe der Künstler nach Correctheit, und was allenfalls im Momente der Begeisterung darin gefehlt wurde, suche er in ruhiger Gemüthslage zu verbessern (corrigiren). Nur innere Vollkommenheit mit äusserer verbunden, macht ein Kunstwerk zu einem vollendeten und erhebt es zur Classicität, obwohl correct noch nicht classisch, aber classisch immer correct ist. Dass auch der ausführende Künstler, also derjenige, welcher ein Kunstwerk zur äusserlichen Darstellung bringt, sich der grössten Correctheit zu befleissigen habe, ist selbstverständlich. Sie ist bei ihm auch nichts Anderes, als die Richtigkeit und Regelmässigkeit in der technischen Behandlung des Organes (des Instrumentes oder der Singstimme) für den Vortrag. — Endlich nennt man auch noch ein gedrucktes Tonwerk oder Tonstück correct, wenn dasselbe frei von Stich- und Druckfehlern ist.

Correctorium (lat.), s. Stimmhorn.

Corregio, Claudio, ein, wie Cerreto in seiner »*Mus. pratt.*« behauptet, hervorragender italienischer Tonsetzer im 16. Jahrhundert. Von seinen Werken ist nur eines bekannt: »*Madrigalia* 5 *voc.*« (Venedig, 1566). †

Correpetitor (lat.; franz.: *Correpetiteur*), nennt man an Theatern denjenigen Tonkünstler, welcher den Sängern und Sängerinnen ihre Partien einstudirt und wiederholt, eben so auch denjenigen Musiker, welcher bei den Balleten die Tänzer und Tänzerinnen mit der Musik zu ihren Productionen vertraut macht und dieselben bei den Proben in das richtige Einvernehmen zu der begleitenden Musik setzt.

Corrette, Michel, französischer Tonsetzer, der sich auf den meisten seiner vor 1729 erschienenen Werke Zipoli nannte, war um 1690 zu St. Germain geboren und machte in Paris umfassende Studien im Instrumentespiel wie in der Theorie. Sein frühestes Werk scheint eine »*Méthode pour apprendre aisément à jouer de la Flûte traversière*« (Paris, 1710) gewesen zu sein, welcher im Laufe der Zeit noch andere, von ihm verfasste Schulen für Klavier, Harfe, Viola, Gesang, Violine und Violoncell folgten. Als enthusiastischer Verehrer Lulli's und Campra's veranstaltete er in seinem Hause Conzerte, in denen neben seinen eigenen hauptsächlich die Werke dieser Meister aufgeführt wurden. Später eröffnete er auch eine Musikschule, für die er eigens mehrere Elementar- und Studienwerke schrieb; es ist aber sonst nichts Bedeutendes aus dieser Anstalt hervorgegangen. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war C. als Organist am Jesuiten-Collegium in Paris angestellt und führte den Titel eines Organisten des Herzogs von Angoulême und eines Ritters des Christus-Ordens. Seine bewundernswürdige Productivität lässt sich bis ins Jahr 1783 verfolgen, in welchem Jahre er wahrscheinlich auch in sehr hohem Alter in Paris gestorben ist. Seine im Druck erschienenen Werke von 1710 bis 1729, bis zu welchem Jahre er sich Zipoli nannte, sind, ausser der schon angeführten Flötenschule: Orgelstücke, Ouvertüren, Violin-Conzerte und eine Sammlung von Klavierstücken, »*L'Apollo*« betitelt. Nach dieser Zeit veröffentlichte er Cantaten, betitelt »*Les soirées de la ville*«, für eine Singstimme mit einem *Basso continuo*, und Klaviersachen. Seine Werke überhaupt findet man aufgeführt im Kataloge des Boivius. Ueber C. selbst berichtet Hawkins in seiner »*General History*« Bd. IV, S. 482. — C.'s Sohn, ebenfalls Michel C.

geheissen, war Organist an der Kirche des *Temple* und hat 1786 Orgelstücke seiner Composition veröffentlicht.

Corri, Domenico, italienischer Componist, geboren 1744 zu Neapel, war von 1763 bis 1767 ein Schüler Porpora's. Seit 1774 lebte C. als Gesanglehrer in London, wo zuerst eine Oper seiner Composition »*Alessandro nell' India*«, jedoch ohne Erfolg, zur Aufführung gelangte (1774). Mehr Glück machte später seine englische Oper »*The Traveller*«. In Verbindung mit seinem berühmten Schwiegersohn Dussek gründete er 1797 eine Musikalienhandlung, die sich aber nicht halten konnte und bald wieder einging. C. starb 1828 zu London. Ausser den genannten Opern hat er Lieder für eine und Gesänge für mehrere Stimmen geschrieben und auch eine Gesang- und eine Pianoforteschule herausgegeben.

Corri-Paltoni, Fanny, Enkelin des Vorigen, eine berühmte Sängerin, wurde 1795 zu Edinburg geboren, wo ihr Vater, ein Sohn Domenico Corri's, Musiklehrer war und der Tochter den ersten musikalischen Unterricht ertheilte. Später nahm sich die Catalani, entzückt von deren jugendfrischer Mezzo-Sopranstimme, der talentvollen Fanny an und bildete dieselbe auf ihren Kunstreisen von 1815 bis 1816, die sie mitmachen musste, weiter aus. Dennoch hatte sie anfänglich weder in England, noch 1823 in Strassburg, Frankfurt a. M., München u. s. w., wo man ihrem Vortrage zu grosse Kälte vorwarf, besondere Erfolge. Erst ein längerer Aufenthalt in Italien, wo sie 1825 den Sänger Paltoni heirathete, brachte sie zur Berühmtheit, und sie sang 1825 in Bologna, 1827 in Madrid und Wien, 1828 in Mailand neben Lablache und in Conzerten 1830 in Leipzig mit ausserordentlichem Beifall. Seitdem verschwand sie aus der Oeffentlichkeit; nach einigen Berichten soll sie noch in Russland aufgetreten, nach anderen nach Italien oder England zurückgekehrt sein.

Corroys, Eustache **du,** französischer Kapellmeister, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in den Kapellen Karl's IX. und Heinrich's III. angestellt war; derselbe soll aus Beauvais gebürtig gewesen sein (vergl. »*Histoire de la Musique*« Thl. I, S. 215 u. ff.). 0.

Corsi, Bernardo, italienischer Componist aus oder in Cremona, welcher zu Anfang des 17. Jahrhunderts lebte und von dessen Composition fünfstimmige Psalme und achtstimmige Litaneien, Antiphonen und Motetten (Venedig, 1617) erschienen sind.

Corsi, Giacomo, italienischer Edelmann aus Florenz, geboren um 1560, nahm an den Bestrebungen eines Caccini, Peri (s. d.) u. s. w. eifrigen Antheil und vereinigte nach dem Abgange Giovanni Bardi's nach Rom das Häuflein der Anhänger der sogenannten neuen Musik in seinem eigenen Hause, wo die Pastoralen »*Dafne*« und »*Euridice*« von Peri und Caccini (1594 und 1600) zuerst aufgeführt wurden.

Corsi, Giuseppe, italienischer Componist der römischen Schule, war 1667 Kapellmeister an der Kirche *Santa Maria maggiore* in Rom. Man kennt von ihm zwei-, drei-, vier- und auch neunstimmige Motetten, eine achtstimmige Messe und ein fünfstimmiges *Miserere*. Die beiden letzteren Werke befinden sich im Manuscript auf der Hofbibliothek in Wien und sind einförmig und trocken, aber in contrapunktischer Hinsicht schätzens- und beachtenswerth. Bei Aufzählung der Kapellmeister an *Maria maggiore* in seinen »*Memor. stor. crit. di Pierl. da Palestrina*« hat übrigens Baini den C. auffallender Weise ganz weggelassen.

Corsini, Eduardo, italienischer Alterthumsforscher, geboren zu Fonano im Gebiete von Modena am 5. Octbr. 1702, gestorben am 29. Novbr. 1765 zu Pisa als Professor der Metaphysik, Moral und schönen Wissenschaften, hat u. A. auch: »*Dissertationes IV agonisticae, quibus Olympiorum, Pythiorum, Nemeorum atque Isthmiorum tempus inquiritur ac demonstratur; accedit Hieronicarum Catalogus editus longe uberior et accuratior*« (Florenz, 1747 und Leipzig, 1752) herausgegeben, in denen Forkel die altgriechischen Spiele trefflich erklärt findet. 0.

Corsini, italienischer Kirchencomponist aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, welcher als Organist in Lucca angestellt war. Motetten seiner Composition sind 1579 und 1581 herausgekommen.

Cortaro, Antonio, berühmter italienischer Lautenbauer, der nach Baron's »Untersuch. des Instrum. der Laute« um 1614 zu Rom gelebt haben soll.

Corteccio, Francesco, Canonicus und seit etwa 1530 auch Organist an der St. Lorenzkirche zu Florenz, wurde 1540 vom Grossherzog Cosimo I. zu seinem Kapellmeister ernannt und starb (nach Negri) im Mai 1571. Ueber die noch von C. bekannten Compositionen: »*Madrigali a* 4 *voci*« (2 Bücher; Venedig, 1545 und 1547), »*Motetti*« und »*Responsoria et Lectiones Hebdomadae sanctae*«, vergl. man die Aussagen in Burney's »*Hist.*« *Vol. III*, S. 243, ferner Pocciantius, »*Catal. Script. Florent.*« S. 71; Gesner, »*Partit. univ.*« *Lib. VII*, S. 84 und Negri, »*Scritt. Fiorent.*«. †

Cortellini, Camillo, italienischer Kirchencomponist, mit dem Beinamen *il Violino* wegen seiner Fertigkeit als Geiger, lebte zu Bologna und hat im J. 1617 einige seiner Messen, achtstimmige Psalme und ein sechsstimmiges Magnificat zu Venedig veröffentlicht. †

Corthol oder **Korthol,** Doppelcorthol und Singelcorthol, Arten des alten Fagott oder Dolcian (s. Dolcian).

Corticcio, Francesco, italienischer Tonkünstler aus Verona, lebte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und hat unter dem Gesammttitel »*Le Fiamette dell' amore*« (Venedig, 1569) ein Sammlung vierstimmiger Madrigale herausgegeben. Er ist vielleicht mit dem weiter oben aufgeführten Corteccio ein und dieselbe Person.

Corticelli, Gaëtano, italienischer Tonkünstler, geboren am 24. Juni 1804 zu Bologna, studirte die Tonkunst auf dem Musik-Lyceum seiner Geburtsstadt und speciell Klavierspiel bei Benedetto Donatelli und Contrapunkt beim Padre Mattei. Mit dem Rufe eines ausgezeichneten und gediegenen Musikers erhielt er die Anstellung eines Lehrers des Pianofortespiels am Lyceum zu Bologna, starb aber schon am 18. März 1840. Ausser einigen Gesängen sind etwa 90 Hefte von seinen Klavierwerken, bestehend in Fantasien, Rondos, Variationen u. s. w. im Druck erschienen.

Corti'sche Fasern heisst ein in neuester Zeit durch den Marchese Corti entdecktes Organ in dem Labyrinth genannten Bestandtheil des inneren Ohres, das allem Anscheine nach ein musikalisches Instrument ist, dessen Saiten so gespannt sind, dass sie Schwingungen verschiedener Perioden annehmen und auf die das Organ durchlaufenden Nervenfasern übertragen können. Innerhalb des menschlichen Gehöres hat diese Harfe von drei tausend Saiten, auf welche Höhe sie Kölliker angiebt, ohne unser Wissen und Zuthun seit Jahrtausenden bestanden, um die Musik von der Aussenwelt zu empfangen und sie für das Gehirn zuzubereiten und aufnahmefähig zu machen. Jedes musikalische Zittern, welches auf dies Organ fällt, wählt sich unter seinen gespannten Fasern diejenige aus, die seiner eigenen Tonhöhe entspricht, und versetzt diese Faser in eine gleichstimmige Schwingung. Auf diese Weise können jene mikroskopischen Saiten jede Bewegung der äusseren Luft, sei sie auch noch so verwickelt, analysiren und in ihre Bestandtheile zerlegen. Ausführlicheres über diesen Gegenstand findet man in dem Werke: »Die Lehre von den Tonempfindungen von H. Helmholtz« (Braunschweig, 1865) S. 207 bis 213. B.

Cortonna, Antonio, italienischer Operncomponist, geboren zu Anfang des 18. Jahrhunderts zu Venedig. Im J. 1726 wurde ebendaselbst seine Oper »*Amor indovino*« und 1728 »*Marianne*«, ebenfalls von ihm componirt, aufgeführt. C. wird auch unter den vorzüglichsten italienischen Orgelspielern seiner Zeit genannt.

Corvinus, Johann Michael, Pfarrer zu Oerslev auf Seeland, gestorben am 10. August 1663, hat als Rector zu Slagelse verfasst ein: »*Heptachordum Danicum, seu nova Solfisatio, in qua Musicae practicae usus, tam qui ad canendum, quam qui ad componendum cantum facit, ostenditur*« (Kopenhagen, 1645), ferner: »*Logistica Harmonica Musicae vera et firma praestruens fundamenta*« (Kopenhagen, 1646). Vergl. Bartholin, »*De scriptis Danorum*« S. 83. 0.

Coryphaeus, s. Koryphaeos.

Cosimi, Niccolo, italienischer Violinvirtuose, geboren 1660 zu Rom, ging 1702 nach London, wo er Aufsehen erregte und auch 1706 zwölf Violinsoli seiner Composition veröffentlichte. Er kehrte 1720 wieder in seine Vaterstadt zurück und starb

40*

daselbst 1724. Nach Burney besass C. die schönste Violine seiner Zeit; dieselbe wurde von dem Sammler Corbett (s. d.) aufgekauft und in London um einen hohen Preis wieder verhandelt. Vergl. Burney, »*Hist.*« III, 559.

Cosmar, Alexander, Bühnendichter und Musikverleger zu Berlin, verband sich mit H. Krause und übernahm 1825 die Musikalienhandlung von Christiani, die er unter der Firma Cosmar & Krause bis 1835 fortführte, worauf die Verlagsartikel an Zesch und von diesem an die Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung übergingen.

Cosmas, Hierosolymitanus, auch Hagiopolita genannt, hiess ein Bischof zu Majuma in Palästina im J. 730, der vorher, von sarazenischen Seeräubern gefangen genommen, an den Vater des Johannes Damascenus als Sclave verkauft worden war und den Sohn desselben erzogen hatte. Als Bischof hat C. 13 verloren gegangene »*Hymni in praecipuas festivitates*« hinterlassen und gewisse Tonzeichen ersonnen, Intervalle darstellend, die zur Melodieaufzeichnung bei Chorälen Anwendung fanden. Vgl. »Comp. Gelehrten-Lexikon« u. Printz' »*Mus. Hist.*« C. 9, § 3. 0.

Cosme Delgado, berühmter portugiesischer Sänger aus Cartaxo, lebte im 17. Jahrhundert und hinterliess seine musikalischen Werke, worunter sich auch ein »*Manual da musica*« befand, dem Kloster St. Hieronymi. Vgl. Machado, »*Bibl. Lus.*« I, 599.

Cossa, Vincenzo, italienischer Tonsetzer aus Perugia, wo er zu Anfang des 16. Jahrhunderts geboren war. »*Madrigali a quattro voci*« (Venedig, 1569) seiner Composition, von denen sich ein Exemplar auf der königl. Bibliothek zu München befindet, erschienen noch zu seinen Lebzeiten. Eine Sammlung seiner dreistimmigen Motetten dagegen hat nach C.'s Tode dessen Landsmann Cristoforo Lauro herausgegeben.

Cosaque (franz.), kosakischer Nationaltanz, oder Nachbildung desselben in Ballets, ein Tanz von melancholischem Charakter, daher meist in Moll geschrieben und von langsamer Bewegung im $^2/_4$-Tacte.

Cosselli, Domenico, ausgezeichneter italienischer Basssänger, geboren am 27. Mai 1801 zu Parma und auch in seiner Vaterstadt für die Bühne ausgebildet, debütirte zuerst 1824 und sang hierauf mit ausserordentlichem Erfolge in allen grösseren italienischen Theatern, so wie auch in Wien, bis er 1842 sich auf sein Landgut bei Parma zurückzog, woselbst er im November 1855 starb.

Cosset, François, französischer Kirchencomponist, war um die Mitte des 17. Jahrhunderts Musikmeister an der Metropolitankirche zu Rheims und hat in der Zeit von 1659 bis 1682 zahlreiche Messen veröffentlicht, deren genauere Titel Fétis in der »*Biogr. univ.*« aufführt.

Cossmann, Bernhard, einer der hervorragendsten Violoncell-Virtuosen der Gegenwart, wurde am 17. Mai 1822 zu Dessau geboren. Sein erster Lehrer im Violoncellspiel war daselbst der damalige Kammermusiker, spätere Conzertmeister Drechsler, aus dessen Händen er von 1837 an auf drei Jahre in die Theodor Müller's in Braunschweig überging, worauf er 1840 die letzte Feile bei Kummer in Dresden erhielt. Ende desselben Jahres ging er nach Paris, wo er Mitglied des Orchesters der Italienischen Oper wurde und sich häufig öffentlich hören und bewundern liess. Der Pariser Aufenthalt währte überhaupt bis 1846 und, einen ausgezeichneten Ruf mitbringend, besuchte C. auf Conzertreisen Baden-Baden, Berlin, Leipzig, Bremen, Braunschweig u. s. w. Von 1847 bis 1848 war er als Solospieler der Gewandhaus-Conzerte in Leipzig angestellt und unterrichtete am dortigen Conservatorium, trieb aber gleichzeitig noch selbst Compositionslehre bei Hauptmann. Während der Saison von 1849 war er in England, spielte viel in London, auch in Windsor vor der Königin, so wie in der philharmonischen Gesellschaft in Dublin. Den darauf folgenden Winter verbrachte er wieder in Paris, wo er im Verein mit dem Violinvirtuosen Jos. Joachim Kammermusik-Soiréen im Erard'schen Saale gab, die im hohen Grade Beifall fanden. F. Liszt zog ihn 1850 nach Weimar, wo er die Anstellung als grossherzogl. Kammervirtuose und Solospieler erhielt. In dieser Stellung machte C. häufige Conzertreisen, nahm aber 1866 seinen Abschied, um einem Rufe als Lehrer seines Instrumentes am Conservatorium in Moskau zu folgen. Auch dort war er mit der Mittelpunkt der in der Wintersaison gegebenen grossen Conzerte; doch kehrte er

1870 nach Deutschland zurück und überliess das von ihm verwaltete Lehramt dem bisherigen königl. sächsischen Kammermusiker Fitzenhagen. In Baden-Baden, wo er sich mit seiner Familie niederliess, zog C. 1871 wiederum den glänzendsten Beifall auf sich, eben so in demselben Jahre in London und Norddeutschland. Ein schöner, gesangreicher Ton steht ihm in seltenem Maasse zu Gebote und sein Spiel zeichnet eminente Sicherheit, Correctheit und ein edler Geschmack aus. Er hat auch für sein Instrument componirt, soviel man aber weiss, nur im brillanten Salonstyl. Im Druck erschienen sind erst 1871: ein Conzertstück, Salonstücke und Opernfantasien.

Cossoni, Carlo Donato, italienischer Tonsetzer, der in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Italien geboren und in Bologna an der St. Petronius-Kirche als Organist angestellt gewesen war. Er muss sich auch eifrig mit Wissenschaften beschäftigt haben, wofür seine Aufnahme in die Akademie zu Bologna, wie seine spätere geistliche Standesauszeichnung ein Zeugniss geben. Durch eine bedeutende Anzahl musikalischer Compositionen hat er sich rühmlich hervorgethan und sein Andenken erhalten. Dieselben tragen den Stempel seiner Zeit, pflegen zwar noch die contrapunktische Schreibweise, doch wird dieselbe durch die homophone Satzweise schon vielfach in den Hintergrund gedrängt. Einige derselben, besonders die zwischen 1665 und 1671 bei Monti in Bologna erschienenen, waren damals sehr gesucht; die bekannteren derselben sind: »*Lamentazioni per la Settimana santa a voce sola*« Op. 5; »*Salmi, lib. I^mo a otto voci*« (1667); »*Salmi concertati, lib. II^do a cinque voci e* 2 *Violini con un basso e* 5 *parti di ripieno*« Op. 6 (1668) und »*Il secondo libro de' Motetti a* 2 *e* 3 *voci*« Op. 9 (1670). In der Zeit zwischen 1670 bis zum November 1671 hin gab C. seine Organistenstelle in Bologna auf und begab sich nach Mailand als Kapellmeister an einer der dortigen Kirchen. Nach dieser Zeit findet man C. ein Jahrzehnt hindurch zeitweise und von 1696 bis zum 8. Februar 1700 hin anhaltend zu Gravedona am Comersee in der dem heil. Vincentius geweihten Collegiat-Kirche thätig, an der er zum Canonicus ernannt worden war. Seine ungedruckten Werke, von denen mehr als 50 bis heute erhalten sind, vermachte C. testamentarisch an die Benedictiner-Abtei Einsiedeln in der Schweiz. Ausführlicheres über diesen Componisten, wie ein Verzeichniss der Titel seiner hinterlassenen Werke bietet ein Aufsatz der »Monatshefte für Musikgeschichte« (Berlin, 1871, Nr. 4). †

Verzeichniss

der im zweiten Bande enthaltenen Artikel.

B.

C.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

